

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA COMPARADA



DISSERTAÇÃO

Vestígios de uma voz:

Testemunho e ficção em *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge

Marisel Valerio Porto

Pelotas, 2013

MARISEL VALERIO PORTO

VESTÍGIOS DE UMA VOZ:

TESTEMUNHO E FICÇÃO EM *A COSTA DOS MURMÚRIOS*, DE LÍDIA JORGE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Dr. Aulus Mandagará Martins

Pelotas, 2013

Dados Internacionais de Publicação (CIP)

P839v Porto, Marisel Valerio
Vestígios de uma voz : testemunho e ficção em A
costa dos murmúrios, de Lídia Jorge / Marisel Valerio
Porto; Aulus Mandagará Martins, orientador. - Pelotas,
2013.
91 f.

Dissertação (Mestrado em Letras), Centro de Letras
e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas.
Pelotas, 2013.

1.Literatura. 2.Romance português. 3.História.
4.Testemunho. I. Martins, Aulus Mandagará, orient. II.
Título.

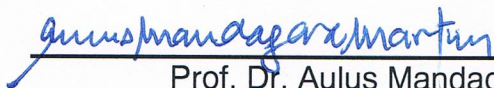
CDD: 809

Catálogo na Fonte: Leda Cristina Peres Lopes CRB:10/2064
Universidade Federal de Pelotas

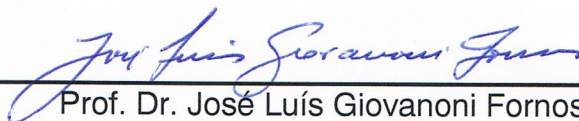
Marisel Valerio Porto

Vestígios de uma voz:

Testemunho e ficção em *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge



Prof. Dr. Aulus Mandagará Martins
Orientador/Presidente da banca (UFPel)



Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos
Membro da Banca (FURG)



Prof. Dr. Alfeu Sparemberger
Membro da Banca (UFPel)

Pelotas, maio de 2013.

AGRADECIMENTOS

Augusto Antonio Correa Porto

Aulus Mandagará Martins

Maria Emília Valerio Porto (In memoriam)

Magda Abreu Vicente

Wanderlei Ortiz Montes

Matilda, Capitu e Valentino

“Querer desconhecer não é uma cobardia, é apenas colaborar com a realidade mais ampla e mais profunda que é o desconhecimento”.

Eva Lopo

RESUMO

PORTO, Marisel Valerio. **Vestígios de uma voz: testemunho e ficção em *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge**. 2013. 91f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

Esta dissertação tem por objetivo investigar o “teor testemunhal” do romance *A costa dos murmúrios* (1988), da escritora portuguesa Lídia Jorge. A investigação centra-se na relação entre as experiências de catástrofes históricas e sua manifestação na linguagem literária. Para tanto, fez-se necessário uma breve retomada da teoria sobre a relação entre literatura e história para destacar a configuração de um evento histórico em um texto literário. Conta-se com o aporte teórico do conceito de testemunho a partir das formulações, sobretudo, de Beatriz Sarlo e Seligmann-Silva. Em *A costa dos murmúrios* a transitoriedade política da voz narrativa reconfigura sua experiência histórica para trazer à cena um recorte da Guerra Colonial que diz respeito ao extermínio da população negra civil moçambicana por soldados portugueses durante a política colonial da ditadura do Estado Novo. No romance, o testemunho se inscreve na própria discussão sobre a configuração de uma representação estética que assuma sua relação com a realidade através da compreensão de que a passagem para o literário empreende um processo de recuperação ambíguo cujo teor de verdade se dá pela forma com que essa realidade é apreendida, elaborada e comunicada. O estudo colabora com a compreensão de que a via ficcional pode comportar uma forma de manifestação do testemunho que atua na elaboração dos traumas decorrentes de eventos históricos.

Palavras-chave: Literatura e História. Testemunho. Experiência. Romance Português. Lídia Jorge.

ABSTRACT

PORTO, Marisel Valerio. **Vestígios de uma voz: testemunho e ficção em A costa dos murmúrios, de Lídia Jorge**. 2013. 91f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

This research aims to investigate the "testimonial tenor" of the novel *A costa dos murmúrios* (1988), by the Portuguese writer Lídia Jorge. The research focuses on the relationship between experiences of historical catastrophe and its manifestation in literary language. For this it was necessary a brief recovery of the theory about the relation between literature and history to highlight the configuration of a historic event in a literary text. The study has the testimony notion as theoretical contribution, including: Beatriz Sarlo and Seligmann-Silva. In *A costa dos murmúrios* the political transience of the narrative voice reconfigures its historical experience in order to show a part of Colonial War that concerns the extermination of black Mozambican civilians by Portuguese soldiers during the colonial policy of Estado Novo dictatorship. Testimony in *A costa dos murmúrios* concerns the own discussion about setting an aesthetic representation that assumes its relation with reality by understanding that passage to the literary form undertakes an ambiguous recovery process whose tenor of truth is in the form how reality is understood, developed and communicated. The study contributes to the comprehension that fictional way may include a form of testimony that can help in processing traumatic historical events.

Keywords: Literature and History. Testimony. Experience. Portuguese Novel. Lídia Jorge.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 LITERATURA, HISTÓRIA E TESTEMUNHO	11
1.1 Literatura e história.....	11
1.2 O Romance Histórico	18
1.3 O testemunho: a perspectiva historiográfica	28
1.4 O testemunho na literatura.....	33
1.5 Teor testemunhal: “real” como trauma e ficção	45
2 CENÁRIO POLÍTICO PORTUGUÊS E A OBRA DE LÍDIA JORGE	55
2.1 A abertura política e a recepção crítica da obra jorgiana	55
2.2 <i>A costa dos murmúrios</i> e a fortuna crítica	57
2.3 <i>A costa dos murmúrios</i> e a experiência factual de Lídia Jorge	62
3 VESTÍGIOS DE UMA VOZ: TESTEMUNHO E FICÇÃO EM <i>A COSTA DOS MURMÚRIOS</i>	66
3.1 Síntese do romance e o contraste das estruturas	66
3.2 “Os gafanhotos”: um conto histórico? Um relato da experiência?	67
3.3 Algumas considerações sobre os sintagmas da narrativa de Eva Lopo	72
3.4 A passagem de Évita para Eva Lopo: a linguagem que redimensiona a experiência.....	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS.....	89

INTRODUÇÃO

Esta dissertação apresenta uma leitura do romance *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge, objetivando verificar o entrecruzamento da história e da literatura. Interroga-se, sobretudo, o modo como este romance configura, no plano da ficção, o referente histórico da Guerra Colonial Moçambicana. A hipótese de leitura que norteia a presente pesquisa é a de que a categoria de testemunho, ou mais especificamente de “teor testemunhal”, propicia destacar, de forma mais precisa, aspectos relevantes do diálogo entre literatura e história.

O objetivo principal desta pesquisa é, portanto, investigar a relação entre as experiências de catástrofes históricas e sua manifestação na linguagem literária. Neste aspecto, o problema que se coloca é o modo como o romance articula, no tecido da ficção, a experiência histórica e factual da autora empírica em relação à Guerra Colonial Moçambicana, em um projeto literário que não se configura, essencialmente, como autobiográfico.

A motivação para eleger *A costa dos murmúrios* como objeto de investigação deste trabalho é decorrente do primeiro contato com a obra, no ano de 2007, durante a realização do curso de especialização em Literatura Comparada da mesma instituição em que hoje esta dissertação é apresentada. A referência a esse período torna-se imperativa porque nele iniciou-se uma proximidade com o campo da literatura que veio a desencadear o interesse pela leitura de obras literárias. Embora a graduação em Letras tenha oportunizado o primeiro contato, o prazer em ler literatura e o empenho em tentar melhor compreender seus textos se deu em estágio posterior.

A leitura do livro de Lídia Jorge suscitou estranhamento em relação à forma com que o romance configura o referente histórico: dois textos com estruturas e vozes narrativas conflitantes que evidenciam um distanciamento em relação ao modo como as experiências de violência de catástrofes históricas costumam ser reportadas. Ao término da leitura, impôs-se o seguinte questionamento: *A costa dos murmúrios* é um testemunho? Sendo uma ficção não pode ser um testemunho? Reconhecendo-se o nítido diálogo do romance com a história e o comprometimento ético da autora Lídia Jorge em apresentar, via ficcional, uma perspectiva sobre o

referido evento, o aporte teórico dedicado ao testemunho apresentou-se como linha conceitual relevante para a leitura e compreensão da obra.

O que mais chama a atenção em *A costa dos murmúrios* é a passagem de Evita para Eva Lopo. A voz narrativa da segunda parte do livro comenta, em tom irônico, a “verdade” dos cheiros e sons do texto introdutório, inserindo-se entre os eventos que ele recupera, de uma forma que não o desmente, mas anula-o enquanto representação testemunhal. A análise tem como objetivo compreender como se dá essa passagem.

Para dar conta dessa proposta de investigação, a dissertação está estruturada em três capítulos. O primeiro apresenta o percurso teórico realizado para o desenvolvimento da leitura crítica do romance, parte-se de uma breve retomada da relação entre literatura e história para pontuar momentos de transição e ruptura no tratamento estético conferido a eventos históricos; em seguida, introduz-se a reflexão teórica destinada ao testemunho, expondo-se algumas considerações sobre a compreensão acerca de sua especificidade, bem como sobre sua pertinência para leitura e compreensão das experiências de violência, referentes a eventos históricos, comunicadas na produção cultural, sobretudo literária.

O segundo capítulo destina-se a situar, de forma breve, o fim do regime do Estado Novo como momento político de transição em que surge uma ampla produção literária empenhada na reflexão acerca dos longos anos da experiência de ditadura em Portugal e suas respectivas colônias para, com isso, apresentar o estado da arte do conjunto da obra de Lídia Jorge e focar a fortuna crítica dedicada ao romance *A costa dos murmúrios*. Pesquisa esta que possibilitou a constatação de que não havia nenhum trabalho sobre ele que considerasse a categoria do testemunho para sua leitura, o que corroborou para compreensão de que a investidura por este viés de investigação poderia ser uma porta de entrada promissora para a compreensão do texto e ampliação do campo discursivo em torno dele. Ainda neste capítulo, destaca-se a relação da referida obra com a experiência factual de Lídia Jorge para assinalar o entendimento de que a relevância desta informação concerne à perspectiva que o romance comporta em relação ao evento histórico referente.

O último capítulo, por sua vez, trata da leitura crítica do romance. Nele são articulados os conceitos teóricos apresentados e desenvolvidos no capítulo inicial

com o objetivo de produzir um exercício de leitura e construção de sentido para o romance.

Por fim, é importante ressaltar que esta pesquisa não tem a pretensão de esgotar as complexas discussões acerca do entrecruzamento da literatura e da história. Apresenta-se, tão somente, um percurso que privilegia certos aspectos da relação entre a narrativa de ficção e os discursos da história, de modo a propor uma leitura que possa contribuir para o debate em torno da questão que aqui se problematiza, bem como constituir-se em um primeiro estágio para novas pesquisas e reflexões. *A costa dos murmúrios* problematiza a própria concepção de testemunho. A recuperação da experiência histórica de forma ambígua e irônica responde a um tratamento estético historicista ao passado, propondo a configuração de uma representação estética que assuma sua relação com a realidade a partir da compreensão de que a passagem para literário é um processo de recuperação ambíguo.

1 LITERATURA, HISTÓRIA E TESTEMUNHO

1.1 Literatura e História

A reflexão sobre o que separa a literatura da história se dá desde a idade Antiga e tem como preocupação estabelecer especificações que permitam identificar uma fronteira que diferencie claramente uma da outra. É o que se pode perceber ao realizar-se a leitura do primeiro registro escrito conhecido cujo propósito é analisar formas de arte e literatura. Na *Poética*, de Aristóteles, o autor propõe que “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer” e que enquanto a poesia “enuncia verdades gerais” a história “relata fatos particulares” (ARISTÓTELES, 1986, p. 28). A referida perspectiva postula uma demarcação diferencial entre essas áreas através da compreensão de que à história compete realizar uma particularização dos acontecimentos passados, enquanto que à literatura cabe realizar uma generalização que apontaria para as possibilidades de um acontecimento.

A ideia de particularização, defendida por Aristóteles, como forma de acesso a eventos do passado suscita o entendimento de que a realização do trabalho do historiador não se daria através de um processo de criação, desconsiderando-se, com isso, a mediação da linguagem e imaginação como elementos também presentes na construção histórica. Essa reflexão inicial acerca da relação da literatura com a história ocupa-se da separação dessas áreas e não da análise de suas semelhanças; relacionando o processo de criação ao ofício do poeta, mas não ao do historiador. Decorre daí a formação de um pensamento que promove a separação entre literatura e história pela tentativa de essencialização delas, uma vez que aquilo que caberia a uma – como o acesso ao passado, no caso da história – não é considerado como possibilidade de realização pela outra. Tem-se, dessa forma, instaurado o argumento que estará na base da proposta de separação radical destes campos do saber, o qual será revisado e criticado ao longo do debate acerca da relação da literatura com a história.

A formulação teórica de Aristóteles serve de referência para muitos estudos e reflexões posteriores, que ao longo da discussão foram se desenvolvendo e tomando corpo em duas correntes conflitantes: de um lado a propagação da

compreensão essencialista das áreas como forma de assegurar a separação entre elas; e de outro a contestação a essa ideia através da consideração sobre suas proximidades quanto ao complexo e inevitável processo de mediação da linguagem e da imaginação para a constituição de ambas.

A reflexão teórica tanto no campo da literatura quanto no campo da historiografia demonstrou, em diferentes momentos, compreensões que contrariavam uma visão essencialista sobre essas áreas. No que concerne à historiografia, pode-se destacar perspectivas como as que fizeram frente à concepção positivista, uma vez que elas desempenharam papel fundamental para a abertura de um pensamento acerca de outros elementos que constituem o complexo processo de elaboração do fazer histórico e restabeleceram, em certa medida, a relação desses com a elaboração narrativa que fora rejeitada pela ideia de uma história factual, respaldada pela suposta objetividade do historiador para lidar com o passado.

Sobre esta questão, Costa Lima, no texto “A narrativa na escrita da História e da Ficção” (1989), apresenta um panorama sobre as mudanças de concepção quanto ao papel da história ao longo das discussões teóricas desenvolvidas no campo da historiografia. Nele, o autor sublinha alguns pensadores expoentes que promoveram a abertura de uma linha de reflexão que desponta numa mudança de perspectiva quanto ao estatuto da história. A *École des Annales* desempenha importante papel neste cenário por firmar uma postura crítica diante da ideia de substancialidade dos fatos. Febvre desestabiliza a concepção de história objetiva, uma vez que sua posição contrária à compreensão positivista traz para discussão o caráter de construção dos fatos e a questão da interpretação no trabalho do historiador. No entanto, Lima destaca que a preocupação dos *Annalistes* centrava-se em construir uma perspectiva sobre a história que lhe assegurasse o estatuto de ciência e isso acabara comprometendo sua atenção quanto à problematicidade do relato.

A crítica a esse ideal de cientificidade será instaurada por estudiosos como Lévi-Strauss cuja argumentação parte do entendimento de que a história por ser particularizante não pode contar com resultados universais, visto o aspecto ideológico com que a narrativa histórica, a partir da seleção, se constitui. Outra importante questão que Lima aponta diz respeito à ideia de transparência da linguagem, a qual tem sua derrocada com Raymond Aron, que defende que a

organização, seleção e recriação fazem parte da tarefa do historiador. Para Aron, a história se localiza no campo de uma ciência da compreensão e não da explicação, uma vez que a concepção kantiana de ciência não se aplicaria a história pelo fato de que esta lida com valores humanos. Embora Aron não desfaça a oposição tradicional entre história e literatura, sua contribuição é indiscutivelmente importante por retirar a história do campo nomotético e por promover a tarefa do historiador como um “esforço de recriação”.

Por tais formulações, Aron contribui, talvez mais do que ele próprio depois houvesse querido, para sepultar certezas e destruir separações tidas por infofismáveis: a certeza da distinção das tarefas do historiador e do ficcionista. Se ele mesmo dirá que “não existe para o homem a verdade de uma existência. Cada interprete compõe uma imagem” (ib.,137), então não haverá fronteiras de *substância*, portanto infranqueáveis, entre as páginas do historiador e do romancista (LIMA, 1989, p. 27).

Tem-se, com isso, a formulação de uma nova visão sobre a história cujo entendimento é deslocado do terreno da certeza para o da construção probabilística, sendo que essa noção teórica também empreende um movimento de recusa à compreensão de que o caráter científico de uma área somente se legitima quando é subordinado e validado pelo modelo do campo das leis.

Ainda contando com a reflexão de Lima, Paul Veyne insere-se nesse debate de modo a restabelecer a ideia de que a história deve ser entendida como um relato, destacando o caráter explicativo e organizacional com que ela se constitui. Veyne ao tratar a história como relato descarta definitivamente a ideia de estatuto científico para ela e promove sua reaproximação com a narrativa, pois para o autor a história é narração e o relato está no centro da compreensão sobre a escrita da história. Lima também destaca a contribuição de Max Weber e Michel De Certeau; o primeiro por promover a desestabilização da ideia postulada pela história factual no que diz respeito à revelação da “verdade” pelo historiador e por levar a compreensão de que o fato histórico é decorrente de uma construção narrativa; já o segundo por discorrer sobre a questão da ética, enfatizando a importância de se atentar para o lugar da história para perceber que a seleção dos fatos pelo historiador também depende da posição desse face ao universo de valores sociais a que está inserido.

Quanto à perspectiva anglo-saxônica, Lima compreende que essa teve também importante papel, principalmente, por desenvolver o pensamento de que a

história não poderia ser uma ciência porque o modelo vigente para isso lhe era inadequado. O confronto se voltou para a ideia de uniformidade, a qual implicaria numa adequação da disciplina histórica conforme as exigências do campo científico. Sobre essa questão, o referido autor destaca a tese de Danto por esta apresentar a compreensão de “causa” pelo caráter de descoberta *a posteriori*, implicando na retirada definitiva da história do campo científico, uma vez que a ideia sobre “causa” na história é diferente do contexto científico. Tal argumento é também aprofundado pelo pensamento de G.H. Von Wright ao apontar que “causa” na escrita da história decorre da vontade e comportamento humanos. Wright afirma o caráter de retrodição da “causa” em história o que, assim como Danto, evidencia que ela tem perfil diferente das ciências exatas.

Outra relevante formulação teórica da qual Costa Lima lança mão é a do filósofo Louis Mink, por este promover uma teoria mais abrangente do conhecimento ao discorrer sobre a ideia de narrativa configural, cuja compreensão ressalta a importância de se pensar a história no campo da representação. Lima também aponta que a posição de Hayden White insere-se na corrente narrativista, mas que esse terá como ponto diferencial e fundamental de sua atenção a relação de proximidade que a história tem com a literatura. Para Lima, a grande contribuição de White reside no fato de que ele traz para o centro do debate o papel da imaginação que os historiadores, de forma geral, desconsideravam.

Dessa forma, percebe-se que toda essa discussão sobre o estatuto da história, que fora motivado pela busca de uma identificação científica, suscitou importantes reflexões que despontaram tanto na necessidade de revisão quanto à hierarquia dos saberes, visto o enfrentamento da aplicabilidade de padrões do campo das ciências naturais, como também resultou na reabilitação da ideia de história como narrativa. As teses narrativistas podem ser entendidas como uma reação contrária à manutenção de um pensamento essencialista sobre a escrita da história, visto a propagação de concepções que contribuiriam para reavaliar seu estatuto. Pode-se afirmar que o ponto máximo das teses narrativistas é a teoria desenvolvida por Hayden White, uma vez que a partir dela não mais será possível a sustentação de um discurso essencialista sobre as áreas da literatura e da história, visto a constatação do autor de que entre elas só pode haver “fronteiras artificiais”.

No “Prefácio e Introdução” de *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX* (1992), White discorre sobre os quatro tropos literários que caracterizam

estratégias narrativas de pré-figuração, as quais o autor defende permitirem a representação do mundo desconhecido. White faz uso de categorias originadas no campo da teoria literária para a análise da historiografia, promovendo a ideia de que não só o fazer historiográfico tem proximidade com o literário como é a partir de elementos oriundos desse campo que se pode melhor entender o processo de criação do historiador:

A fim de imaginar “o que *realmente* aconteceu” no passado, portanto, deve primeiro o historiador *pre*figurar como objeto possível de conhecimento o conjunto completo de eventos referidos nos documentos. Este ato prefigurativo é *poético*, visto que é precognitivo e pré-crítico na economia da própria consciência do historiador. É também poético na medida em que é constitutivo da estrutura cuja imagem será subsequentemente formada no modelo verbal oferecido pelo historiador como representação e explicação daquilo “que *realmente* aconteceu” no passado (WHITE, 1992, p. 45. Grifos do Autor).

Para White, a crise na historiografia se dá de fato quando ela tenta se tornar científica e objetiva, pois esse ideário promoveu a formação de uma separação radical que resultou no afastamento da íntima relação que a história guardara com a literatura, além de delegar a esta uma posição menos relevante enquanto área do saber que permite a produção de sentido e acesso ao conhecimento sobre o homem e o mundo. A teoria de White visa resgatar as bases dessa relação que fora rejeitada para, com isso, afirmar que a narrativa histórica assim como a literária são estruturas simbólicas que fornecem imagens que permitem a cada leitor estabelecer relações comparativas que viabilizam a inserção de sentido e significado frente ao que lhe é apresentado:

[...] historical narratives are not only models of past events and processes, but also metaphorical statements which suggest a relation of similitude between such events and processes and the story types that we conventionally use to endow the events of our lives with culturally sanctioned meanings. Viewed in a purely way, a historical narrative is not only a *reproduction* of the events reported in it, but also a *complex of symbols* which gives us directions for finding an *icon* of the structure of those events in our literary tradition (WHITE, 1978, p. 88. Grifos do Autor).

O empreendimento teórico acerca da proximidade da história com a literatura passa a ser, então, tema que predominará sobre o pensamento contemporâneo. Lloyd Kramer, no texto “Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick La Capra” destaca a contribuição desses autores na

realização de um trabalho cujo objetivo principal promove a abertura da história para outras formas narrativas, através da conscientização dos historiadores acerca do uso da linguagem e do elemento fictício inerente ao processo de construção da narrativa histórica. White e La Capra consideraram e fizeram uso das reflexões da crítica literária para elaborarem um pensamento que impulsionasse um novo entendimento acerca da historiografia. Em que pese as diferenças quanto ao perfil de historiador almejado por cada um – para White um historiador poético, enquanto para La Capra um historiador dialógico – a proposta dos autores tem em comum a tônica de “transpor as fronteiras metodológicas que nossos antepassados positivistas legaram à profissão histórica” (KRAMER, 1992, p. 145).

Essa perspectiva, que trouxe a compreensão de que o estudo da história deve ser também o estudo da linguagem, intensifica a percepção de escritores, historiadores, filósofos e críticos sobre a relação da literatura com a história, na medida em que o significado de “fato histórico” é deslocado da ideia de verdade absoluta e neutralidade da linguagem para a ideia de que ele se trata de um empreendimento linguístico que requer seleção e imaginação para a recriação de algo que é inacessível de maneira direta; nesse sentido “fato” passa a ser entendido como representação discursiva que, assim como a ficção, resulta de um processo de criação de seu autor. A essa reflexão somam-se duas questões centrais: uma que diz respeito à revisão do valor da ficção, no intuito de firmar seu status enquanto forma que também permite acesso ao conhecimento real do mundo; e outra que tenta estabelecer as diferenças que constituem o campo da narrativa histórica e da narrativa literária não mais pelo critério de oposição extrema de “verdade” e “invenção”, mas sim pela perspectiva de análise sobre suas proximidades quanto ao processo de constituição (narrativa e imaginação) e da relação intertextual de uma com a outra. Com isso, passa-se a buscar uma distinção entre literatura e história que atenta para os objetivos e especificidades de cada uma quanto a sua proposta para a construção de sentido e conhecimento.

Costa Lima (1989) fala que há pontos em que os discursos de cada prática, literário e histórico, se ajustam e que neles é que se pode ter a percepção sobre suas diferenças. Sobre essa questão, o autor contrasta posições que dizem respeito à necessidade de localização no espaço e tempo pelo historiador, coisa que o artista não precisa necessariamente fazer; e à necessidade de conversão, por parte do historiador, de algo em evidência, o que por certo não corresponde ao propósito do

artista. A aproximação da literatura com a história passa a dar-se, então, pelo entendimento de que ambas são representações discursivas decorrentes da relação do homem com o mundo e de sua tentativa de compreensão sobre ele.

O entrelaçamento da ficção à história passa a ser compreendido e defendido como algo que contribui para a construção de formas representacionais que permitem aos sujeitos produzirem sentido sobre o passado. Sobre essa questão, Paul Ricoeur no capítulo “O entrecruzamento da história e da ficção” em *Tempo e narrativa* (2010), vol.2, discorre acerca da refiguração efetiva do tempo pelo entrecruzamento da história e da ficção. O filósofo francês compreende que tanto a ficção quanto a figuração do tempo histórico se beneficiam mutuamente e que o tempo humano¹ é constituído tanto pelas variações imaginativas como pela representância do passado pela história. Segundo o pensamento de Ricoeur (2010), a história requer certa ficcionalização a serviço de sua própria meta de representância do passado e a ficção imita de certo modo a narrativa histórica, uma vez que, nas palavras do autor “narrar qualquer coisa é narrar *como se* isso tivesse se passado” (p. 323). Ricoeur atenta para a interação entre história e ficção e ressalta que é na leitura dos textos que se dá a convergência entre narrativa histórica e narrativa ficcional. Nessa perspectiva, o imaginário desempenha papel fundamental para a narrativa histórica, pois ele potencializa e viabiliza um meio para se pensar o passado, assim como, na narrativa ficcional os acontecimentos contados são fatos passados para a voz narrativa, ou seja, “fala uma voz que narra o que *para ela* ocorreu” (RICOEUR, 2010, p. 325. Grifo do autor).

Dessa forma, a constituição em narrativa como meio pelo qual essas áreas se estabelecem pode ser vista como argumento primordial para o constante diálogo entre elas, uma vez que as especificidades que permitem vislumbrar as diferenças entre esses campos do saber, não representam fronteiras frente à necessidade humana de criar representações que em alguma medida podem permitir a construção de sentido e conhecimento sobre o passado.

¹A partir do pensamento de Aristóteles acerca da capacidade do poeta de fazer triunfar a ordem sobre a desordem, Ricoeur argumenta que a experiência do homem, bem como a ação deste sobre o mundo, é sempre organizada por composição de intrigas. Sendo assim, a extensão de seu estudo torna-se mais ampla, uma vez que diz respeito à estratégia pela qual a experiência humana ganha significado.

1.2 O Romance Histórico

Embora a relação entre literatura e história possa ser percebida sob diferentes modalidades literárias em textos que datam desde a Antiguidade², o Romance Histórico é aquela que indiscutivelmente assinala, de forma consistente, o diálogo dessas áreas, como a base de sua configuração narrativa, de modo a evidenciar a potencialidade que o trabalho estético a partir da articulação desses dois campos do saber pode assumir no cenário da representação acerca da construção de sentido sobre o passado.

Parte-se do entendimento de que o Romance Histórico é a modalidade literária que instaura a apropriação dos discursos da história a fim de configurar uma narrativa que tem a reconstrução de um evento histórico como elemento central do romance. Essa apropriação empreende um trabalho crítico que atua, em alguma medida, na ampliação da possibilidade de construção de sentido acerca do evento recuperado. Trata-se de uma representação estética com fim histórico e, portanto, que conta com fronteiras passíveis de diferenciação entre esses discursos. Traço esse que se dissolve na continuidade e transformação dessa forma literária com vista a atender demandas sociais e estéticas que demarcam um processo narrativo de transição, no qual se pode perceber que a noção de história como processo que se sobrepõe aos indivíduos vai cedendo espaço para um movimento inverso, configurando, dentre outras propostas, aquilo que Linda Hutcheon designará por Metaficção Historiográfica, como será visto mais adiante no texto.

Segundo Lukács (2011), o Romance Histórico é uma modalidade literária que tem na base de sua origem o grande Romance Social realista do século XVIII e a nova concepção da história que surge na Europa a partir da Revolução Francesa. É a partir da obra de Walter Scott que Lukács identifica a presença de uma transformação na forma estética que permite demarcar o surgimento de uma modalidade literária, a qual o teórico reconheceu como aquela que de fato constituiria um Romance Histórico. Para Lukács, antes de Scott os romances de caráter histórico limitavam-se a uma subjetivação e moralização da história com intuito de estipular lições para o presente. A oposição a essa vertente é que confere o reconhecimento de Scott como criador do Romance Histórico, modalidade essa

²Para uma apresentação panorâmica desse debate, ver BASTOS, Alcmeno. Introdução ao Romance Histórico. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2007, pp. 15-81.

que traz à cena a representação das guerras e revoluções numa dimensão coletiva e ampla. A representação de vários segmentos sociais, classes e camadas em conflito, da vida nacional histórica de uma época revela uma ruptura na forma em relação ao forte caráter subjetivo do Romance Histórico do Romantismo.

A figuração do aspecto coletivo sobre as crises históricas da vida nacional que acometem o destino pessoal de uma série de homens e a configuração do herói mediano são o que demarcam a transformação estética que Scott opera para tentar dar conta de uma determinada realidade que diz respeito a um período significativo dentro da história nacional de seu tempo. Lukács compreende que a principal tendência em todos romances de Scott é “apresentar e defender o progresso, este é um processo cheio de contradições, cuja força propulsora e base material é a contradição viva das forças históricas em luta umas contra as outras, a posição das classes e das nações” (pp. 72-73). E é na figuração do progresso por Scott que Lukács identifica a presença de um sentimento patriota, o qual se torna elemento necessário para criação de um verdadeiro Romance Histórico cujo conteúdo deve retratar vários segmentos sociais, trazendo a vida popular para o centro da narrativa. Segundo o pensamento de Lukács, a arte de Scott promove uma nova figuração para a história, uma vez que os grandes acontecimentos oficiais e as grandes personagens históricas não mais estão no centro da narrativa.

Compreende-se que o Romance Histórico é a modalidade literária que promove a abertura para outra forma de acesso ao passado e que evidencia traços de um rompimento com formas estilísticas tradicionais para que as demandas pela recuperação e pela continuidade de tratamento a eventos históricos que demarcam momentos de transição e de grande impacto na vida coletiva de uma sociedade possam ser atendidas. Sendo assim, o Romance Histórico pode ser pensado como a modalidade narrativa que reconhece e instaura a via literária como meio potencial para tratar de temas reconhecidos como aqueles pertencentes ao campo da historiografia, guardando, por um lado, grande proximidade com o discurso da história, visto que esse é sua fonte primeira, e por outro atuando sobre ele na medida em que fornece uma perspectiva que dá a esse conteúdo outra forma e significado.

Lukács (2011) compreende que em Scott a pesquisa histórica é a fonte primária para a recuperação de um determinado período referente a guerras ou revoluções, as quais adquirem elevado grau de significância na representação do

passado devido à proporção coletiva de seu alcance, elas são entendidas como grandes épocas da humanidade. Para Lukács, o Romance Histórico guarda proximidade com a realidade histórica, uma realidade que quanto mais distanciada no tempo mais requer que o romancista se concentre em apresentar de maneira clara as condições da existência histórica que recupera para que “as experimentemos como uma etapa do desenvolvimento da humanidade que nos diz respeito e move” (2011, p. 60). A figuração do aspecto coletivo sócio-temporal em detrimento de personagens singulares, assim como a concepção da história como ciência objetiva e fonte principal para elaboração do Romance Histórico são elementos que asseguraram o surgimento dessa modalidade estética cujo objetivo, segundo Lukács, era “figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica” (p. 60).

Ao discorrer sobre o Romance Histórico clássico, o referido teórico pontua que a ele cabia retratar o contexto, pois nele os acontecimentos históricos surgem como pontos culminantes das forças contraditórias da vida do povo. A compreensão do romance scottiano como a forma clássica por excelência do Romance Histórico se dá devido à figuração ficcional das crises históricas na vida nacional, através da construção temática pela historicização dos princípios figurativos dos homens e dos acontecimentos. A pesquisa histórica norteia a elaboração do Romance Histórico clássico e dá a ele uma configuração que em grande medida guarda proximidade com o discurso da história como progresso humano. Lukács (2011) antecede à discussão acerca do Romance Histórico de Scott a transição da concepção de história como algo orgânico e natural (século XVIII) para a nova concepção de história como progresso humano, de conflito interno das forças sociais. Concepção essa que se fundamenta na filosofia de Hegel, a qual compreende as revoluções como componentes orgânicos necessários da evolução e do progresso. Sendo assim, na base de formação do Romance Histórico reside um compromisso com a realidade histórica de um determinado período nacional, uma realidade orientada pela percepção de que à história cabia a construção de uma visão totalizante do passado.

Outro importante ponto a ser destacado acerca do Romance Histórico diz respeito ao processo de transformação que tal modalidade estética evidencia. Lukács (2011) observa que da forma clássica para o Romance Histórico Realista

tem-se novas demandas sociais, as quais teriam impelido os autores a tratarem de assuntos que diziam respeito à representação da sociedade contemporânea. Quanto a esse tema, Lukács cita Balzac e Tolstoi como escritores atentos às mudanças da história e às questões do presente de suas épocas, as quais teriam exercido uma pressão social muito grande, empurrando esses autores, num primeiro momento, para o Romance Histórico do tipo clássico para, em seguida, afastá-los dele. Na análise sobre obras desses autores, Lukács identifica a presença de uma figuração histórica em que surge uma psicologia mais livre e diferenciada das paixões e concretude histórica, mas que por mais inovadoras e distanciadas do tipo clássico scottiano, referência a Tolstoi, o princípio de figuração do caráter popular é traço que permanece presente, elemento esse não inteiramente contemplado na “grande” História.

Na crítica contemporânea, a compreensão de que o romance histórico é uma modalidade importante para a reflexão acerca do acesso ao passado permanece. Krzysztof Pomian (1989) compreende que tal modalidade, por fazer uso da história com a ficção, é uma forma que nos permite perceber que há outras maneiras de se falar sobre o passado, além daquelas que se limitam aos dados, e destaca que há uma relação de dependência mútua entre história e ficção, uma vez que a ficção recorre ao passado histórico e a história recorre à imaginação. Pomian ao discorrer sobre o romance histórico está promovendo uma perspectiva historiográfica que reconhece a representação do passado sob outras formas e ressaltando que literatura e história não podem ser desvinculadas, pois uma é necessária para a constituição da outra. Além dessa importante questão, o referido autor ainda destaca, na relação da literatura com a história, o papel de renovação sobre as leituras da história que a ficção desempenha, provocando questionamentos e investigações sobre acontecimentos do passado.

Em concordância com a ideia de que o romance histórico é uma modalidade narrativa que desempenha papel relevante para a ampliação e construção de sentidos acerca de eventos históricos, faz-se necessário discorrer sobre dois pontos centrais de análise crítica e teórica em que se desenvolvem diferentes perspectivas sobre a presença de tal modalidade literária na produção contemporânea: o primeiro orienta-se pela busca e postulação de elementos que demarcariam a transformação e continuidade dessa modalidade narrativa sob novas formas; enquanto que o

segundo destaca a inquietante reflexão acerca da impossibilidade de manifestação do romance histórico na produção contemporânea.

Não é propósito aqui discorrer de forma minuciosa sobre tais perspectivas, mas sim pontuar algumas das reflexões que de alguma forma contribuíram para a compreensão de que o que sustenta o romance histórico, seja ele clássico ou pós-moderno, é a reconstrução de um evento histórico, a qual se modifica à medida que a percepção sobre as modalidades de representação desses eventos se torna outra.

Linda Hutcheon (1991) em *Poética do Pós-Modernismo* propõe o termo Metaficção Historiográfica e afirma que tal modalidade narrativa surge como uma contestação da teoria e da arte pós-moderna à ideia emergente do século XIX de que apenas o discurso histórico possui status de credibilidade quanto a sua representação e autoridade enquanto forma de acesso ao passado. Segundo Hutcheon, a Metaficção Historiográfica desestabiliza esta autoridade, através da apropriação de elementos da história e da própria estrutura narrativa ficcional para apresentar versões que apontam para a falência da representatividade histórica e para a descentralização do discurso literário. Tal proposta contesta a possibilidade de haver uma construção textual relacionada direta e exclusivamente com verdades objetivas, colocando o leitor diante de questões que problematizam o processo de organização por que passam tanto a narrativa histórica quanto a ficcional, assim como diante das implicações resultantes da maneira com que conhecemos o passado, instaurando a incerteza quanto ao que podemos conhecer dele. O caráter desconstrucionista da Metaficção Historiográfica visa ressaltar a necessidade de questionamento acerca das versões admitidas na história, pois reconhece os limites e as influências do relato ou da escrita do passado, além de trazer à tona as implicações ideológicas por que passam as representações. Trata-se de uma modalidade narrativa que reconhece a complexidade da pluralidade discursiva do pós-modernismo: o entrelaçamento dos discursos institucional, de elite e popular, a nova perspectiva da literatura e da história enquanto áreas de exploração e elaboração de novos significados e a assunção da condição coexistente entre arte e vida.

Hutcheon (1991) compreende que o processo de transformação dos acontecimentos em narração é uma obsessão da literatura pós-moderna que se concentra em denunciar a natureza linguística dos eventos para ressaltar sua existência como discurso,

Em sua típica tentativa de preservar a autonomia estética enquanto devolve o texto ao “mundo”, o pós-modernismo afirma e depois ataca essa visão. Mas não se trata de um retorno ao mundo da “realidade ordinária”, como afirmaram alguns (Kern 1978, 216); o “mundo” em que esses textos se situam é o “mundo” do discurso, o “mundo” dos textos e dos intertextos. Esse “mundo” tem um vínculo direto com o mundo da realidade empírica, mas não é em si, essa realidade empírica (HUTCHEON, 1991, pp. 164-5).

Em sua abordagem, fica clara a distinção entre evento (acontecimento) e fato (formas narrativas posteriores que permitem estabelecer relação de proximidade com eventos passados). Na Metaficção Historiográfica, a referência ao mundo histórico ganha nova dimensão, uma vez que esse não mais desempenha a função de “alicerce” estabelecida no Romance Histórico “tradicional”; os fatos da história são, agora, declaradamente assumidos como discursivos, diferentes e contraditórios. Hutcheon, no entanto, ressalta que “embora todo acontecimento do passado possa ser provisório, historicizado e discursivo, isso não quer dizer que não damos sentido a esse passado” (HUTCHEON, 1991, p. 193).

Outro ponto importante sobre a Metaficção Historiográfica diz respeito ao olhar crítico com que os escritores pós-modernos posicionam-se frente à ideia de representação, a qual parece ter sido assumida, explicitamente, como parte integrante do processo de criação desses escritores sobre suas obras. A crescente problematização teórica das últimas décadas acerca da imaginação e do uso da linguagem enquanto mediadora e construtora da compreensão sobre o mundo podem ter provocado um nível de conscientização autoral que desponta numa construção narrativa que não mais desvincula de sua produção a reflexão sobre sua própria natureza representacional. Segundo Hutcheon, o pós-modernismo está empenhado em reverter a ideia essencialista que provocara a separação entre arte e mundo, bem como entre literatura e história. Este processo de reversão também implica na desestabilização da compreensão de que há uma suposta hierarquia de valor que legitime o prestígio de uma em relação à outra enquanto áreas do saber. É o que se pode perceber quando a autora afirma que “O que a metaficção historiográfica contesta é qualquer conceito realista ingênuo de representação, mas também quaisquer afirmações textualistas ou formalistas ingênuas sobre a total separação entre arte e o mundo” (HUTCHEON, 1991, p. 165).

Dessa forma, compreende-se que o romance histórico do período que Hutcheon identifica como Pós-modernidade, leva às últimas consequências a ideia

de que a história é um texto como qualquer outro. Trata-se de uma modalidade narrativa que atua insistentemente na exposição do caráter textual da história, evidenciando que o discurso histórico passa a ser percebido e compreendido de outra forma, ocasionando um tensionamento que constitui uma ruptura, dessacralização ou paródia. A forma com que o diálogo entre literatura e história se estabelece na Metaficção Historiográfica distingue-se da relação estabelecida no Romance Histórico proposto por George Lukács, uma vez que as percepções sobre as modalidades de representação de eventos históricos são outras. A figuração histórica de eventos de grande proporção coletiva permanece na modalidade pós-moderna; no entanto, é preciso considerar que, no espaço compreendido entre a forma clássica e a pós-moderna, há um processo de transição narrativo em que se percebe um movimento inverso em relação à configuração inicial do Romance Histórico, na qual o literário estava a serviço do histórico e não o histórico a serviço do literário.

A discussão promovida no item anterior deste mesmo capítulo, que serviu para uma breve recuperação da relação entre literatura e história, também permite a compreensão de que toda problematização instaurada por argumentações como as de White e La Capra suscitam a presença constante da seguinte questão: Como depois de ter-se consciência da proximidade que o processo de criação literária compartilha com o da história, pode-se ainda conseguir escrever e classificar um texto exclusivamente como pertencente ao campo da literatura ou da história? Talvez seja esse o questionamento que resida na Metaficção Historiográfica, tornando-a expressão de um anseio pós-moderno pela diluição das fronteiras entre essas áreas. Trata-se de uma representação literária que se constitui pelo exercício de uma nova configuração para a escrita da história e da literatura que visa tensionar outras possibilidades de se pensar sobre elas.

Para Lukasz Grutzmacher, em “Las trampas del concepto “la nueva novela histórica” y de la retórica de la historia postoficial”³ (2006), o termo Metaficção

³Grutzmacher neste texto critica a classificação postulada por Seymour Menton para a identificação de um “novo” Romance Histórico. Grutzmacher argumenta que a fronteira entre “novo” e “tradicional” não é tão nítida quanto pressupõem tais categorias, apontando que algumas das obras que fazem parte da lista dos “novos” Romances Históricos de Menton exemplificam as seis características em medidas bastante diferentes, chegando a um ponto que algumas delas teriam mais em comum com o modelo “tradicional”. O autor compreende que o problema do conceito teórico de Seymour Menton está no fato de ele não detalhar a noção de Romance Histórico, deixando de atender, inclusive, para algumas considerações finais que George Lukács havia feito sobre o Romance Histórico, as quais indicavam que neste já haveria indícios de um movimento de “violação da história”.

Historiográfica parece ser mais preciso e consistente para compreender-se o que difere o romance histórico recente do “tradicional”, pois tal abordagem teórica permite uma melhor compreensão sobre a ação de uma força de afastamento do discurso “oficial” da história. O referido autor tem como proposta a ideia de que há dois polos em que os textos se situam: os romances dominados pela força centrípeta configuram o modelo “tradicional”, por estabelecerem um diálogo direto com a história “oficial”, a qual Grutzmacher explica referir-se à perspectiva europeia, representante do poder; enquanto que os romances dominados pela força centrífuga afastam-se dela, configurando a narrativa pós-moderna. Outro importante ponto destacado pelo autor é quanto à revisão da história “oficial” como prática também crescente no campo da historiografia. Grutzmacher (2006) entende que a textualidade da Metaficção Historiográfica desempenha a reconstrução de eventos, mas com a marca diferencial do reconhecimento de seu caráter subjetivo e provisório que leva o leitor a perceber a natureza linguística dos eventos que a narrativa empreende. A ideia central do autor parece residir na compreensão de que tanto a literatura quanto a história contemporâneas fazem uma revisão da história “oficial” não pela busca da “verdade” sobre o passado, mas como meio para desestabilizar uma visão homogênea e mesmo autoritária sobre ele.

Dessa forma, percebe-se que a apropriação dos discursos da história para reconstrução de um evento permanece no romance pós-moderno da Metaficção Historiográfica, mas com a particularidade de ruptura com a proximidade inicial que o Romance Histórico guardara com a figuração da realidade histórica de um determinado período nacional. A esse afastamento acrescesse-se uma prática de apropriação que se estende a discursos de outros campos, sobretudo da própria textualidade ficcional, para dar ao conteúdo histórico uma forma que se caracteriza por um viés de significado provisório e plural.

Sobre essa questão, Fredric Jameson (2007) propõe uma perspectiva que desestabiliza a possibilidade de vinculação entre as modalidades clássica e pós-moderna, uma vez que o autor identifica um processo de modificação na forma do Romance Histórico que resultaria numa possível desintegração desta modalidade a partir do Modernismo. Segundo Jameson, o Romance Histórico articula um plano público ou histórico (costumes, acontecimentos, crises) e um plano existencial ou individual (personagens da narrativa); a interseção desses planos é que assegura a forma do Romance Histórico. Para o crítico literário norte-americano, após 1848, no

ocidente, e 1917, para russos, tal modalidade narrativa entra em declínio e desintegração, visto que, na estética modernista, o subjetivismo volta a se intensificar.

Para Jameson, o subjetivismo intensificado do texto modernista torna cada vez mais difícil discernir a objetividade da dimensão histórica e sua autonomia em relação a todas as subjetividades individuais. O referido crítico compreende que o renascimento do Romance Histórico na pós-modernidade é uma mutação degradada da velha forma, uma vez que os discursos da história são abordados por meio do poder imaginativo do falso e das mentiras. Segundo o pensamento de Jameson, tal proposta narrativa não contribui para a construção de conhecimento sobre o passado, uma vez que a pluralidade de versões apresentadas acaba por diluir a possibilidade de configuração do evento histórico como irrupção coletiva.

Para abordar a questão do conteúdo do Romance Histórico, Jameson lança mão do pensamento de Paul Ricoeur, exposto em *Tempo e Narrativa*, acerca da proposta dos três planos ontológicos descontínuos e incompatíveis (plano existencial, plano histórico e plano cosmológico) para destacar a parte em que o filósofo francês fala sobre o evento como algo referencial que permite reorganizar-se o tempo em redor de si, tornando possível situar-se a existência no quadro da história coletiva. Para Jameson é a forma narrativa desse evento axial que deve estar presente ou ser recriada no Romance Histórico para que ele se torne histórico. O evento deve figurar como irrupção coletiva, deve representar aquilo que transcende a existência individual e é a interseção entre um plano público ou histórico e um plano existencial que assegura a configuração do Romance Histórico, uma interseção que o referido autor entende que deve se dar de forma singular e inovadora a cada narrativa. Nesse sentido, compreende-se que não há uma forma ou modelo para o Romance Histórico, trata-se de uma modalidade literária que reconstitui um evento histórico pela articulação entre literatura e história.

No entanto, Jameson (2007) entende que o fluxo subjetivo de impressões e percepções, assim como a pouca densidade referencial que o texto modernista evidencia acaba por configurar a obra como um experimento de linguagem que não constituiria um estranhamento histórico por não servir a nenhum propósito que não o estético. Para o autor, na versão pós-moderna essa característica intensifica-se a tal ponto que a dúvida, traço do texto modernista, perde espaço para uma multiplicidade de versões que se mostra não suficiente para configurar uma forma

histórica em que as grandes dimensões do tempo histórico e do existencial possam se conectar. O autor defende que na base desse processo está aquilo que Hannah Arendt chama de uma privatização da vida pública, noção que identifica um processo em que a esfera privada se apropria de forma marcante de tudo que está disponível na esfera pública. Jameson compreende que essa particularidade contemporânea dificulta a dualidade das dimensões pública e privada, o que para ele é indispensável para que a intersecção possa se dar e configurar a modalidade histórica. Sendo assim, a questão pontuada pelo referido teórico parece centrar-se na ideia de que a subjetividade do texto pós-moderno comprometeria a possibilidade de figuração do evento histórico como irrupção coletiva.

A compreensão de Jameson (2007) sobre a subjetividade como algo que deve ser evitado na configuração do Romance Histórico decorre do pensamento de Lukács e talvez resida nesse ponto um espaço importante para reflexão. Quando Lukács discorre sobre a subjetividade parece claro que a compreende como uma forma de figuração em que a vida privada desvincula-se das questões ideológicas decisivas de uma época, configurando uma descrição psicológica em que a individualidade provocara um afastamento em relação aos problemas que um determinado acontecimento acarretara na vida histórica e nacional de um povo. No entanto, a discussão promovida no capítulo anterior mostra que a aplicabilidade dessa compreensão parece não mais ser suficiente na pós-modernidade e talvez a subjetividade que fora refutada para que o evento recuperado figurasse a partir do contexto social de uma época tenha se tornado o traço distintivo que pode assegurar o evento histórico como irrupção coletiva no romance pós-moderno.

Por fim, entende-se que a modalidade do Romance Histórico se caracteriza pela apropriação dos discursos da história através de um diálogo que atua, em alguma medida, na ampliação de sentido sobre eventos de grande proporção coletiva e que essa forma estética veio se transformando à medida que a percepção sobre as modalidades de representação desses eventos recuperados também se tornaram outras. Nesse sentido, o termo Metaficção Historiográfica parece mostrar-se eficiente para demarcar um momento de transição no tratamento estético a eventos históricos. Momento esse que se caracteriza pela presença intensificada de textos que se configuram pelo entrecruzamento da literatura e da história.

1.3 O testemunho: a perspectiva historiográfica

No item anterior, a discussão acerca da modalidade do romance histórico serviu para demonstrar que a configuração de textos pelo entrelaçamento da literatura e da história tornou-se uma modalidade estética que confere nova dimensão à recuperação de eventos inscritos na história. É a partir desta nova perspectiva que importa aqui fazer algumas considerações acerca do papel do testemunho na historiografia e do posterior reconhecimento de sua manifestação na literatura do século XX.

O testemunho desempenha papel fundamental no âmbito da historiografia, visto que é uma das fontes imprescindíveis de que o historiador faz uso para a constituição dos arquivos desse campo de pesquisa, representando, assim como outros tipos de registros, uma prova documental, perante os sujeitos de uma sociedade, do evento a que se reporta. O processo de transposição do testemunho para o âmbito da escrita e, posteriormente, para a pluralidade de usos, que essa nova configuração lhe permite, envolve questões complexas como memória, linguagem, verdade, interpretação e representação, as quais tensionam o debate sobre o papel que o testemunho desempenha nas relações sociais e na construção do conhecimento sobre o passado.

Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), ao discorrer sobre a fase documental da operação historiográfica, observa que o testemunho se dá através de um processo em que o relato oral de um sujeito migra para o campo da escrita, havendo, dessa forma, a conversão de uma memória declarativa em documento testemunhal. Esse processo para a escrita documental é a forma pela qual parte da memória individual sobre uma experiência factual pode se tornar compartilhada, uma vez que, ao migrar para o campo dos registros, ela está subordinada a práticas investigativas que visam à reconstrução do passado. A memória individual de um sujeito sobre um determinado evento traria os resíduos mais próximos para a reconstrução de algo que já se encontraria perdido. No entanto, a memória também está sujeita a dissolução ou esquecimento decorrentes da ação inexorável do tempo.

Embora a apreensão de uma experiência pela memória seja indiscutivelmente problemática, a conversão dela em registro escrito representa a primeira etapa de um processo de comunicação que pode lhe assegurar, através da dimensão

coletiva, sua continuidade no tempo. Na condição de documento, o testemunho ganha autonomia do sujeito testemunhal, passando a integrar a memória arquivada da experiência humana. Ricoeur ressalta que um dos grandes valores da inscrição do testemunho reside no fato de que ele pode contribuir para “desarmar os negacionistas dos grandes crimes, que devem encontrar sua derrota nos arquivos” (2007, p. 156).

Paul Ricoeur (2007) identifica no testemunho uma “asserção de realidade” decorrente de seu “acoplamento” aos fatos narrados (p. 172). Ainda de acordo com Ricoeur, a palavra do testemunho, devido a esse acoplamento, insere-se numa dimensão de “ordem moral” e reivindica para si “credibilidade e confiabilidade” (RICOEUR, 2007, p. 174). O processo de migração da oralidade para a escrita envolve a presença de um sujeito que se declara testemunha, “eu estava lá”, e que tem algo importante a dizer, ou seja, aquilo que a testemunha tem a falar não é entendido como qualquer informação; há um grau de valor atribuído a seu relato, uma vez que seus ouvintes compreendem que “o fato atestado deve ser significativo” (RICOEUR, 2007, p. 172). Esse valor de importância reside na compreensão de que o relato da testemunha porta uma verdade e é a postura receptiva de confiabilidade sobre ele que permite a deflagração de um procedimento que tornará a experiência desse sujeito parte integrante dos arquivos. O autor destaca que o testemunho enquanto memória arquivada:

[...] não encerra sua trajetória com a constituição dos arquivos, ele ressurgue no fim do percurso epistemológico no nível da representação do passado por narrativas, artifícios retóricos, colocação em imagens (RICOEUR, 2007, p. 170).

Ricoeur, ao mencionar o testemunho como prova documental, discorre sobre as formas pelas quais o uso jurídico e historiográfico promovem a testagem da confiabilidade do testemunho. Sobre essa questão, o autor salienta que:

O experimentador é quem define as condições da prova e valida o estatuto de realidade do fato a ser testado: esse estatuto é considerado como adquirido na própria montagem do experimento (RICOEUR, 2007, p. 171).

Assim, o procedimento da proposta desenvolvida pelo teste pressupõe “a confiabilidade indiscutível do olho da câmera”, o que acaba por deslocar o olhar de suspeita sobre o autor do testemunho para o autor do experimento, visto que esse,

assim como a testemunha, não pode ser reconhecido pelo critério da isenção. Fica claro na reflexão do autor que a confiabilidade continua sendo critério para que o testemunho ocorra. Embora Ricoeur reconheça o mérito dos testes empregados para medir a confiabilidade do testemunho no âmbito jurídico e historiográfico, o autor coloca em cena questões que evidenciam a complexidade do assunto e que acabam por reafirmar a necessidade primordial da confiança. Para o autor, a suspeita é secundária, mas nem por isso menos importante, uma vez que ela será justamente aquilo que tensionará todo o processo para que o testemunho se sustente.

Ricoeur identifica na conversação comum traços essenciais do ato de testemunhar. Nela são apontados seis componentes: a confiabilidade presumida, a especificidade do testemunho, a situação dialogal, a possibilidade de suspeita, a dimensão da ordem moral e, por fim, a estabilidade do testemunho. Este último elemento diz respeito ao papel fundamental que o testemunho desempenha no conjunto das relações que constituem o vínculo social, uma vez que ele requer a credibilidade na palavra dos sujeitos sociais. A relação de confiança entre os indivíduos é o que faz “do mundo social um mundo intersubjetivamente compartilhado” (RICOEUR, 2007, p. 175). Ou seja, a confiança na palavra do outro é princípio básico para que as relações se efetivem. Segundo Ricoeur, começa-se “por confiar na palavra de outrem, em seguida duvidar, se fortes razões inclinarem a isso” (p. 175). A confiança é também elemento de identificação e aproximação entre os sujeitos:

O que a confiança na palavra de outrem reforça não é somente a interdependência, mas a similitude em humanidade dos membros da comunidade. O intercâmbio das confianças especifica o vínculo entre os seres semelhantes (RICOEUR, 2007, p. 175).

O testemunho é inerente e indispensável ao processo interacional dos indivíduos, pois o assentimento à palavra do outro promove a troca de experiências pelo princípio da confiabilidade. A confiança é a base para que o testemunho ocorra, ela é o que permite sua manifestação. Porém essa atitude inicial de crédito à palavra do outro não tem caráter passivo, mas sim tensionador. Uma vez que lhe é dado o voto de confiança, a testemunha passa por um processo complexo de testagem em que os critérios de avaliação são múltiplos, como a elaboração do relato, a avaliação

pessoal e o confronto com outros testemunhos. É da relação conflitante entre a confiança e a dúvida sobre o testemunho que ele será aceito ou não pelos demais sujeitos.

Tanto o campo historiográfico quanto o judiciário promovem uma testagem que conta com procedimentos específicos e formais para que a prova documental, no caso do primeiro, possa ser constituída; e para que seja possível a produção da sentença, no caso do segundo. Ambos os registros realizam a inscrição do testemunho nos arquivos, permitindo, então, que parte das experiências dos indivíduos seja arquivada e não se perca no tempo. Em certa medida, a inscrição dos testemunhos assegura e representa o vínculo social entre os sujeitos.

No entanto, Ricoeur (2007) destaca que há uma situação de testemunho que se mostra desafiante ao processo de inscrição. Trata-se das testemunhas de experiências extraordinárias, como ex-combatentes e sobreviventes da *Shoah*. Esses testemunhos são reconhecidos como aqueles que resistem à explicação e à representação historiográfica. O arquivamento se torna inapropriado para a inscrição destes testemunhos, pois a experiência a ser comunicada “é a de uma inumanidade sem comparação com a experiência do homem comum” (RICOEUR, 2007, p. 186). O que se coloca em cena são os limites da recepção do testemunho, uma vez que a linguagem comum para comunicar as experiências de tais testemunhas não consegue promover a migração do campo da oralidade para a escrita, o que prejudica a inscrição dessas experiências.

Ocorre que sujeitos sobreviventes de situações limite⁴, mesmo que diante da dificuldade de comunicar e dar voz a seu testemunho na forma convencional de seu reconhecimento, não deixam de realizar testemunhos. No entanto, “esses testemunhos diretos encontram-se progressivamente enquadrados, mas não absorvidos, pelos trabalhos de historiadores do tempo presente e pela publicidade dos grandes processos criminais” (RICOEUR, 2007, p. 187). A resistência parece, então, se localizar, sobretudo, na dificuldade de se dar assentimento às formas com que esse tipo de testemunho em particular se manifesta, o que certamente suscita a percepção de que há uma quebra na concepção primordial que o testemunho desempenha nas relações sociais, o compartilhamento das experiências.

⁴Ricoeur cita como exemplo a obra de Primo Levi, *É isto um homem?* (1947), que assim como a de outros autores apresenta uma narrativa em que um sujeito sobrevivente tenta relatar sua experiência extrema.

A crise do testemunho, segundo Ricoeur, se dá quando a história documental instaura a dúvida como critério primeiro para lidar com a forma com que os testemunhos de situações de violência extrema se manifestam. Sobre isso, o autor aponta que a noção de prova documental está “amarrada ao ponto de articulação da fase documental com a fase explicativa e compreensiva, e, além desta, com a fase literária da representação” (RICOEUR, 2007, p. 188)

A reflexão do autor elucida a fragilidade de um pensamento que estaria voltando-se para a suposta ideia de autonomia do documento, desconsiderando a relação plural de apropriação dos sujeitos sobre os registros para que estes possam ser entendidos como uma prova documental. São as questões impostas ao documento que promovem a pluralidade de interpretações:

Para o historiador, o documento não está simplesmente dado, como a ideia de rastro deixado pode sugerir. Ele é procurado e encontrado. Bem mais que isso, ele é circunscrito, e nesse sentido constituído, instituído documento, pelo questionamento (RICOEUR, 2007, p. 180).

A forma diferenciada pela qual os testemunhos de experiências limite se manifestam não os minimiza frente ao papel principal que o testemunho desempenha no campo social, mas sim instaura a necessidade de reflexão para a leitura sobre eles. Dessa forma, compreende-se que Ricoeur defende que a preservação do critério primeiro da confiabilidade sobre o testemunho é imperativa, uma vez que ele representa uma abertura para que toda problemática inerente ao testemunho possa ocorrer. Para o teórico francês reside na tensão dos questionamentos, suspeitas e confrontos que o testemunho via literária, assim como todo testemunho, terá aceitação ou não quanto a sua sustentabilidade. A relação do sujeito que testemunha com o fato testemunhado estabelece-se pela legitimação do relato como portador da “verdade” acerca do evento narrado, uma verdade que precisa ser restaurada para que a experiência do indivíduo e, em consequência, o fato histórico não caiam no esquecimento. Assim, o testemunho liga-se de maneira inequívoca a uma experiência factual que se desenvolve no plano da história.

1.4 O testemunho na literatura

A reflexão acerca da literatura de testemunho desenvolve-se a partir de dois campos distintos e limitados: o *Testimonio* latino-americano e a literatura da *Shoah* (MARCO, 2004). Nos estudos do *Testimonio* tem-se importantes questões concernentes à política e a mediação de um gestor para transpor para o papel a história daquele que tinha a experiência de violência e exclusão; já nos da *Shoah* há uma acentuada problematização quanto à literalização e a fragmentação com que os discursos testemunhais são constituídos. Em que pese suas diferenças formais, tanto o *Testimonio* latino-americano quanto a literatura da *Shoah* colocam em cena um testemunho que recupera, através do relato da experiência, um evento traumático da história do século XX: no primeiro caso, as ditaduras militares que eclodiram a partir da década de 60 em diversos países do continente; no segundo, o Holocausto conduzido pelo regime nazista.

Os relatos reconhecidos como pertencentes a esses campos constituem um modelo para a narrativa de testemunho: a presença de um narrador em primeira pessoa que narra uma experiência factual do sujeito autoral em relação a um evento de violência, de proporção coletiva, inscrito na história. O uso da primeira pessoa é a forma com que o sujeito autoral firma sua vinculação a uma determinada experiência do passado, assegurando à narrativa uma dimensão representacional que se relaciona diretamente com a realidade de uma vivência factual cujo referente é um evento histórico. Trata-se de uma configuração que impõe questões éticas, uma vez que os autores dessas narrativas são sobreviventes de experiências de violência e a morte e a experiência de exclusão são objetos de seus textos, demarcando a necessidade ética de recuperar esses eventos para que eles não caiam no esquecimento. As condições políticas e sociais que envolvem os diferentes contextos da *Shoah* e do *Testimonio* precisam ser consideradas para que se compreenda parte das razões que contribuíram para que a leitura e a compreensão dos testemunhos se orientassem pela dimensão factual, conferindo a eles certo grau de “autoridade” discursiva.

A questão da “autoridade” é o ponto central em que a discussão teórica sobre o testemunho desdobra-se em outra linha de argumentação, a qual se orienta pelo viés da problematização de questões que dizem respeito às motivações e mecanismos envolvidos na configuração do modelo narrativo testemunhal. Trata-se

de considerações teóricas que, mais distanciadas em relação ao momento em que as narrativas testemunhais emergem na literatura, analisam, por um lado, as implicações morais, políticas e teóricas envolvidas na produção e recepção do testemunho; e por outro, a forma com que a ampla reprodução e divulgação de representações realistas das experiências de violência extrema comprometem o processo de elaboração sobre os traumas decorrentes de eventos de catástrofe inscritos na história.

O passado e a memória de eventos traumáticos das últimas décadas é tema central do livro de Beatriz Sarlo em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007). Nele, a autora analisa a transformação do testemunho em um “ícone da Verdade” ou no instrumento de maior relevância para reconstituição do passado e discute o uso da primeira pessoa como forma privilegiada dessa “Verdade” para, com isso, examinar as razões da confiança conferida ao testemunho, na esfera pública, sobretudo no contexto de abertura política dos países latino-americanos nos quais se instalou regimes ditatoriais. Sarlo (2007) atenta para a produção do testemunho e para as condições culturais e políticas que o tornaram confiável e constata que há uma valorização da memória e da descrição direta do vivido no testemunho que precisa ser revista, ressaltando que a memória não é o único elemento importante para comunicação de uma experiência; a ela faz-se necessário o acréscimo de um pensamento crítico, de análise e problematização. Trata-se do uso de operações intelectuais. Segundo a autora, as operações intelectuais requerem um distanciamento que conferem ao testemunho uma busca pela construção de conhecimento acerca das experiências de violência. Nesse sentido, o texto desvincula-se, em certa medida, da memória sobre a violência vivida para tornar-se uma reflexão crítica sobre ela que visa, sobretudo, compreender os mecanismos envolvidos na sua configuração.

As considerações de Sarlo (2007) começam pela afirmação de que “o passado é sempre conflituoso” e que há duas perspectivas, em concorrência, que a ele se referem, a memória e a história. A ideia de que possa haver um entendimento fácil entre essas perspectivas é algo que a autora chama de “desejo” ou “lugar comum”. Sarlo pontua a crítica de Nietzsche contra o historicismo e contra a “história monumental” em favor de uma “história crítica” que “julga e condena”. E lembra que a denúncia de Nietzsche se dirigia “a posições da história traduzidas em poder simbólico e em uma direção sobre o pensamento” (SARLO, 2007, p. 10). Para a

autora, o tratamento conferido ao passado nas últimas décadas revela-se um neo-historicismo, caracterizado pelo ingresso das operações com a história no “mercado simbólico do capitalismo tardio” (SARLO, 2007, p. 11), o qual se desenvolve em duas vertentes: a história social e cultural, que se voltou para as margens das sociedades modernas, e outra que diz respeito a uma linha da história voltada para o mercado e que se norteia pela ideia de que há uma verdade na reconstituição feita pelos sujeitos sobre suas vidas. O reconhecimento da história oral pela disciplina acadêmica está na base dessas mudanças de perspectiva e representa o reconhecimento formal das fontes testemunhais orais, as quais há décadas já eram consideradas legítimas. Segundo Sarlo, essas considerações são importantes para se compreender as razões pelas quais “histórias do passado mais recente, apoiadas quase que apenas em operações da memória, atingem uma circulação extradisciplinar que se estende à esfera pública comunicacional, à política e, ocasionalmente, recebem o impulso do Estado” (SARLO, 2007, p. 12).

A referida autora também ressalta a questão do dever de memória que acomete populações de países, como no caso da Argentina e outros da América Latina, que na transição de ditaduras militares para democracia, passam a contar com uma situação que permite a discussão aberta sobre temas referentes ao regime ditatorial. Nesses casos, os “atos de memória” de vítimas-testemunhas são fundamentais para condenação dos crimes de Estado no cenário judiciário. A prioridade do subjetivo e o papel a ele atribuído nessas circunstâncias converteram o testemunho, na esfera pública, num relato de grande impacto, em que os registros dos sujeitos sobre suas experiências de violência passaram a ser reconhecidos como uma verdade que recupera com fidelidade o acontecimento passado. Outro ponto a ser considerado é o entrelaçamento dessas memórias sobre guerras e ditaduras com a política. Sarlo ressalta que muitos dos textos escritos nas décadas de 1960 e 1970 na Argentina e em outros países da América Latina, sobretudo aqueles baseados em fontes testemunhais, pertencem a uma modalidade não acadêmica de reconstituição do passado. Em oposição à acadêmica, esta modalidade de testemunho não oferece hipóteses, mas sim certezas que não só atendem as demandas de seu público como se orientam em função delas.

Para refletir acerca deste assunto, Beatriz examina a questão da narração da experiência e pontua que essa:

está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum* (SARLO, 2007, pp. 24-25. Grifo da Autora).

A narração é o que permite a inscrição da experiência em outras temporalidades. A mobilidade temporal caracteriza a narração da experiência, permitindo que ela se atualize a cada repetição e a cada variante. O papel central da experiência na narrativa é mencionado por Walter Benjamin (1985), em seu célebre ensaio sobre o narrador. Para o pensador alemão, a materialidade da narrativa comporta não apenas a experiência individual, mas, principalmente, a experiência alheia, uma vez que o relato do narrador só faz sentido em relação a uma experiência comunicada, ou seja, a importância da narrativa diz respeito, sobretudo, à “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1985, p. 198).

A problemática questão mencionada por Sarlo encontra-se no cerne da postulação de Walter Benjamin acerca do esgotamento do relato devido ao esgotamento da experiência. A ampla manifestação de relatos testemunhais que surgem a partir da segunda metade do século passado seria uma refutação da ideia de dissolução da experiência e do relato. Sarlo pontua que, segundo Benjamin, essa dissolução começa com a presença do romance, o qual teria tomado o lugar da narrativa oral, caracterizada pelo imediatismo da voz, numa época em que a construção da experiência tinha o perigo no seu entorno. Mas essa relação se transforma com o choque da modernidade e da guerra e, com isso, o perigo passa a habitar a experiência. Nas palavras da ensaísta, no “momento em que o risco da experiência se interioriza na subjetividade moderna, o relato da experiência se torna tão problemático como a própria possibilidade de construir seu sentido” (SARLO, 2007, p. 27).

Trata-se da discussão quanto à compreensão de que a narração precisa vincular-se ao corpo para que a experiência tenha sentido. Sarlo ressalta que essa noção implica num problema, a crença de que houve uma época em que a comunicação entre narrador e ouvinte era plena de sentido, desprovida de desconfiança e ironia. Ainda sobre Benjamin, a ensaísta afirma que é “contraditório em termos teóricos e equivocado em termos críticos afirmar a possibilidade do relato da experiência na modernidade e, especialmente, nas épocas posteriores ao choque

da Grande Guerra” (2007, p. 27), pois se o relato da experiência na modernidade era problemático, a questão fica bem mais complicada quando se chega a épocas seguintes, marcadas por eventos catastróficos de guerras e extermínios. A referência a Benjamin pela autora é, sobretudo, para problematizar a discussão acerca da possibilidade de construção da experiência e pontuar que, no campo da filosofia da história, o crítico reivindicou a memória como instância reconstituidora do passado. Sarlo sintetiza o pensamento de Benjamin acerca desses temas afirmando que, por um lado, ele postulou as impossibilidades do relato da experiência e, por outro, o mandato de um ato messiânico de redenção, a memória da história, a qual “possibilitaria uma restauração moral da experiência passada” (2007, p. 28).

Para Sarlo (2007), a subjetividade caracteriza o presente e nele há uma ideologia de “cura” identitária por meio da memória. Nesse cenário, os direitos da primeira pessoa surgem como direitos reprimidos que devem se libertar e como instrumentos da verdade, em que a memória teria o papel de promover a “cura” da alienação e da coisificação. Sobre essa questão, a autora ressalta que, posterior ao movimento de expansão do estruturalismo, que decreta “a morte do sujeito”, tem-se “no campo dos estudos da memória e da memória coletiva um movimento de restauração da primazia desses sujeitos expulsos durante os anos anteriores” (p. 30). Tal perspectiva postula que “o sujeito não só tem experiências como pode comunicá-las, construir sentido e, ao fazê-lo, afirmar-se como sujeito” (p. 39). Ocorre que essa compreensão torna-se insuficiente e contraditória, pois

a confiança num *healing* identitário produzido pela palavra é subtraída da dimensão problemática em que se focalizou a subjetividade desde o final do século XIX e abandona, para resumir, não só a perspectiva da qual se descobre a ferida cultural capitalista, mas todas as epistemologias da desconfiança, de Nietzsche a Freud (SARLO, 2007, p. 39).

No campo dos testemunhos da *Shoah*, Sarlo identifica a questão moral que se impõe na recepção do testemunho frente a seu conteúdo, evidenciando um ponto importante a ser considerado e problematizado. A autora comenta o testemunho de Levi em *É isto um homem?* E define-o como “parco e, tendo em vista a proliferação dos horrores que são seu objeto, curto” (p. 34). Sarlo entende que, no caso de Levi,

os problemas de primeira pessoa⁵ que aparecem quando ela é submetida a suspeita nas críticas dirigidas à centralidade do sujeito não se aplicam:

[...] se Levi fala é por duas razões. A primeira, extratextual, psicológica, ética e compartilhada com quase todos os que saem do *Lager*: simplesmente é impossível não falar. A segunda tem a ver com o objeto do testemunho: a verdade do campo de concentração é a morte em massa, sistemática, e dela só falam os que conseguiram escapar a esse destino; o sujeito que fala não escolhe a si mesmo, mas foi escolhido por condições também extratextuais (SARLO, 2007, p. 34, Grifo da Autora).

O testemunho de Levi evidencia que aquilo que pode ser comunicado (“a matéria-prima”, a qual imputa efeitos morais que se sobrepõem ao sujeito testemunhal e que este, por sua vez, põe em causa seu próprio poder de restauração sobre a experiência vivida) é sempre uma versão incompleta. Trata-se de uma representação que evidencia seu caráter lacunar, em que não é possível dar conta de tudo que a experiência foi para o sujeito.

Beatriz Sarlo pontua que a dimensão coletiva dessas mortes torna-se imperativo moral e que isso acaba por conferir ao testemunho de sujeitos sobreviventes certo lugar de privilégio, transformando-o numa espécie de “modelo” narrativo que supostamente implicaria numa recepção norteadada pela ideia de que a análise, a interpretação e a discussão sobre ele são menos importantes. Segundo a autora, a perplexidade moral que o testemunho do Holocausto impôs não pode servir de justificativa para que esse discurso seja privado das regras aplicadas a outros discursos referenciais. A alegação da verdade da experiência e do sofrimento é insuficiente para sustentar o testemunho enquanto discurso e limitam a possibilidade de compreensão sobre sua pertinência. O “otimismo teórico” que Sarlo critica refere-se, por um lado, à extensão da hegemonia moral, norteadada pela ideia de “um dever de ressarcimento, feito sobretudo de memória” (2007, p. 41) e ao dever de memória que induz a “uma relação afetiva, moral, com o passado, pouco

⁵Sarlo refere-se às críticas radicais de Paul de Man e Derrida sobre experiência e representação. No “Autobiography as de-facement” (1979), *MLN, Comparative Literature*, vol.94, n.5, Man critica a possibilidade de se estabelecer equivalências entre o eu do relato, seu autor e a experiência. O texto do crítico é compreendido como resposta ao *Le pacte autobiographique* (1979), de Lejeune. Para Man, as autobiografias são como ficções em primeira pessoa. Quanto à Derrida, a referência da autora diz respeito à afirmação do teórico sobre a impossibilidade das bases filosóficas de um testemunho autobiográfico. Derrida nega a possibilidade de se construir um saber sobre a experiência, pois para ele não se sabe o que é a experiência. Para o autor, não existe um “sujeito capaz de pretender ser sujeito verdadeiro de seu verdadeiro relato. O sujeito que fala é uma máscara ou uma assinatura” (SARLO, 2007, p. 33).

compatível com o distanciamento e a busca de inteligibilidade que são o ofício do historiador”; e por outro, ao uso da memória para exigência de um tratamento ao discurso que o priva de ser analisado enquanto tal. Nas palavras da autora, “Não há equivalência entre o direito de lembrar e a afirmação de uma verdade da lembrança; tampouco o dever de memória obriga a aceitar essa equivalência” (SARLO, 2007, p. 44).

Diante dessas considerações, a questão a ser respondida por Sarlo centra-se na investigação sobre o que garantiria à memória e à primeira pessoa como captação de um sentido da experiência. Para tanto, a autora recorre à linha de reflexão proveniente da estética do século XX, a qual por sua vez defendia a necessidade de ruptura com o imediatismo. Segundo Sarlo, para Brecht e formalistas russos, “a arte tem condições de iluminar o que nos cerca de modo mais imediato, contanto que se produza um corte por distanciamento, que desvie a percepção de seu hábito e a arranque do solo tradicional do senso comum” (2007, p. 41). Na esteira do pensamento de Susan Sontag, Sarlo afirma que “é mais importante entender do que lembrar, embora para entender também seja preciso lembrar” (SARLO, 2007, p. 22). A crítica da autora, portanto, se dirige às concepções que valorizam a memória em detrimento do pensamento, pois, para ela, é necessário articular o pensamento crítico à memória; é justamente nesse ponto que reside a pertinência do testemunho, enquanto comunicação de um pensamento sobre o passado que tenta ser compreendido e sobre o qual se atribui significado.

Beatriz Sarlo ressalta que essa noção também se aplica ao passado e acrescenta, na esteira do que afirmou Hannah Arendt sobre pensamento e imaginação, que “quem conta uma história enfrenta, em primeiro lugar, uma matéria que, mesmo no caso da experiência própria, tornou-se incompreensível ou banal” (2007, p. 41). O argumento da ensaísta parte da compreensão de que o sentido sobre uma experiência pode ser ampliado e tornar-se conhecimento sobre ela quando a imaginação cumpre seu papel de exteriorização e distância. Segundo a referida autora, o testemunho não tem valor maior porque ele é em primeira pessoa e sobre o relato do vivido e muito menos ele depende desse “modelo” para sua manifestação. E reside nessa questão o problema da subjetividade nas formas do presente que não reivindicam uma diferença. Para Sarlo, “Não se trata de discutir os direitos da expressão da subjetividade”, pois “a subjetividade é histórica” e caso se acredite ser “possível tornar a captá-la em uma narração, é seu diferencial que vale”

(2007, p. 66). A perspectiva de Sarlo parte da leitura de textos que evidenciam um afastamento em relação a uma configuração narrativa calcada na noção de que a experiência por si só produz conhecimento. Trata-se de construções textuais que buscam princípios explicativos, além da experiência, em outras áreas, e que se caracterizam pela presença da experiência e da argumentação, sem privilegiar a primeira pessoa e sem conferir a subjetividade daquele que o enuncia uma posição especial.

Beatriz (2007) assinala que o testemunho se manifesta sob outras formas, identificando que nelas a memória direta sobre o vivido cede espaço para operações intelectuais (pesquisa e análise sobre outros discursos, áreas e mesmo outros relatos acerca de uma determinada experiência de violência). Para a autora, as operações intelectuais promovem um distanciamento em relação à memória sobre o vivido que potencializa a elaboração e a comunicação de uma experiência. É uma das formas de distanciamento, que contribuem para essa elaboração que a autora destaca refere-se à ficção, pois a via ficcional talvez comporte um tipo de testemunho que dificilmente ocorreria no modelo tradicional da primeira pessoa e que talvez seja um dos tipos que mais resista à representação: o testemunho daquele sujeito que não sofreu a violência, mas a cometeu ou esteve ao lado de quem a perpetrou e nada ou muito pouco pode fazer diante dela.

A questão defendida pela autora, quanto à potencialidade que o distanciamento em relação à memória direta sobre vivido desempenha para a construção e comunicação de uma experiência, torna-se fundamental para pensar-se sobre outra questão também discutida pela crítica do testemunho. Trata-se do silêncio que caracteriza muitos sobreviventes de eventos traumáticos. Para discutir essa questão, parece oportuno lembrar que o testemunho das experiências de extrema violência representa no âmbito da historiografia aquilo que Paul Ricoeur (2007) denominou de “crise do conceito de testemunho”, visto a dificuldade de inscrição desses relatos nos registros dos discursos da história, uma vez que a referência na linguagem comum do homem mostra-se insuficiente. Com isso o testemunho de eventos limites surge sob o signo da resistência a linguagem, seja pela impossibilidade de referência nela ou pelo emudecimento voluntário de muitas vítimas-sobreviventes quanto a manifestar-se sobre a memória do vivido. É nessa circunstância, o sujeito que passa a expressar seu depoimento torna-se um “tipo perfeito de testemunha” porque fala muito do que viveu. É o que pontua Agamben

(2008), no capítulo *A testemunha*, quando discorre sobre a necessidade “irrefreável” da testemunha de falar sobre a experiência extrema que viveu. Segundo o referido autor, a urgência de testemunhar, caso de Primo Levi, tornou sobreviventes escritores.

Sobre essa questão, parece importante atentar-se para algumas das considerações de Josefina Cuesta Bustillo (1998), no capítulo “La memoria del horror, después de la II Guerra Mundial”, em *Memória y história*, acerca da memória versus esquecimento. Nesse texto, a referida autora começa com uma breve introdução que pontua o lugar da memória na tradição judia como imperativo bíblico em oposição ao esquecimento. Para Bustillo (1998) essa relação entre memória e esquecimento transcende o universo judeu. Sua análise centra-se, por um lado, na relação entre a memória judaica concentrada em torno do Holocausto e a criação do Estado de Israel e, por outro, no silêncio que perpassa desde a história oficial até a vida cotidiana, outro evento desastroso para a humanidade, Os Gulags.

Segundo Bustillo (1998), depois da destruição e das mortes em massa a chamada intelectual judia foi pela gravação, escritura e reunião de documentos acerca do evento de catástrofe e dos testemunhos em massa sobre ele. A autora ressalta que entre os sobreviventes evidenciava-se uma situação conflitante em relação à forma com que eles demonstraram lidar com a memória sobre o vivido. Trata-se da presença de dois tipos de sobreviventes: aqueles que precisam falar e falam sobre a experiência extrema e aqueles que preferem o silêncio. Bustillo cita como referência a esse último caso Jorge Semprún e seu livro *A Escrita ou a Vida*, o qual ela compreende como uma expressão da necessidade de silêncio do sobrevivente como um mecanismo de distanciamento da morte e de tudo que viveu. A autora ressalta a importância de não se confundir silêncio com esquecimento; o silêncio também deve ser visto como uma forma de proteção para algumas vítimas.

Josefina Bustillo (1998) pontua que a experiência da morte já era algo que os relatos da primeira Guerra Mundial haviam tornado conhecida em grande escala, mas que a experiência do Holocausto trouxe um elemento a mais: o extermínio em massa. E nessa situação junto à necessidade da memória aparece também o “dever de memória”⁶, o qual tem como argumento fundamental em favor dos registros e testemunhos sobre tais experiências de catástrofe o perigo do esquecimento sobre

⁶ Josefina Cuesta Bustillo refere-se a chamamentos como o da historiadora francesa Annett Wieviorka, especialista no Holocausto e na história dos judeus do século XX.

elas. Segundo Bustillo, o alcance dos testemunhos dos sobreviventes do Holocausto vai além de um imperativo moral e parece responder a três questões centrais: uma de ordem ontológica, uma de lição política e outra de utilidade patriótica. A primeira trata da interrogação sobre a natureza humana, a necessidade de tentar-se compreender uma experiência que resiste a compreensão; a segunda diz respeito à existência dos campos como um produto do sistema ditatorial; a última refere-se à memória do genocídio como um pedido de castigo e alerta aos compatriotas para evitar o renascimento alemão.

Sobre o tema do silêncio da memória, Bustillo (1998) analisa como ele se dá no contexto de catástrofe dos Gulags da União Soviética, correspondente ao período estalinista entre 1936 e 1953, e pontua que o silêncio se abateu sobre ele, uma vez que esse evento, em contraste ao Holocausto, não repercutiu na União Soviética e nem na Europa Ocidental. A referida autora afirma que em comum entre os sobreviventes do nazismo e do Gulags está a impossibilidade de falar e a incapacidade de ser ouvido, ressaltando que a ausência de vestígios e o silêncio sobre o evento caracterizam a restituição do passado sobre o horror dos arquipélagos; a ausência de traços se dá sobretudo devido a negação do fato e da manipulação da memória. E reside sob esse ponto uma das diferenças de memória entre os dois eventos de terror: de um lado, a preservação da memória do horror, de outro a ausência dela.

O que importa ressaltar é que Bustillo (1998) compreende que as formas de silêncio não significam necessariamente que o evento tenha sido esquecido. O argumento da autora para tal afirmação é a narrativa de ficção de Alexandr Solzhenitsyn, *Um Dia na Vida de Iván Denisovich*, a qual ela compreende como um dos poucos testemunhos que comunicam como uma vida continua a olhar para o passado. Bustillo identifica nele uma diferença em relação à memória dos campos de concentração nazista, ressaltando que esse testemunho se caracteriza pela luta de ganhar a guerra da memória, apesar do embargo aparente do esquecimento. Nas palavras da autora:

Han pasados cincuenta años desde la experiencia al recuerdo y aquí radica una de las mayores diferencias con la memoria de los campos nazi. Ésta emergió em la inmediatez del fenómeno y la acumulación de testimonios, la formación de asociaciones, incluso la confrontación entre víctimas e verdugos se produjo, em la mayoría del los casos, al calor de la experiencia límite récien vivida (Bustillo, 1998, p. 99).

Bustillo também pontua que testemunhos como o referido acima começaram a se tornar públicos na Rússia depois de haver um processo de abertura política, a Glasnot. A abertura política, como se bem sabe, é elemento fundamental para a emergência de testemunhos e no contexto analisado pela autora ele se deu tardiamente. No entanto, o tempo de silêncio acerca do evento não significou o esquecimento sobre ele.

O distanciamento em relação à ficção que caracteriza um dos possíveis discursos que o testemunho assume, a saber, o modelo tradicional de testemunho, implica, num primeiro momento, na sua retirada do campo de análise a que todo e qualquer discurso, sobretudo nos estudos literários, está submetido. Quanto a esse tema, Penna (2003), no ensaio intitulado “Este corpo, esta dor, esta fome: Notas sobre o testemunho hispano-americano”, discute os mecanismos envolvidos na configuração e na promoção do gênero testemunho. As considerações centrais do autor dizem respeito à situação de “colaboração” entre sujeito testemunhal e seus “patrocinadores” transnacionais e à elaboração teórica sobre o testemunho, principalmente, por parte da crítica americana. O prêmio conferido ao testemunho da guatemalteca Rigoberta Menchú, em 1992, pela instituição Nobel da Paz é apontado por Penna como um acontecimento que deu visibilidade internacional a narrativas cujo conteúdo tratava de questões ligadas às milhares denúncias de desaparecimento e abusos de direitos humanos na América Central na virada da década de 1970 para a de 1980. Penna ressalta que essa premiação insere-se num momento em que há, em grande escala mundial, uma discussão acerca dos “crimes contra a humanidade” e da viabilidade de promoverem-se formas de compensação às populações vítimas desses crimes.

Segundo Penna, há dois pontos que precisam ser considerados quanto à visibilidade conferida ao testemunho a partir dos anos 80: a primeira refere-se à política de solidariedade e a segunda à “entrada no cenário transnacional de um modelo latino-americano de *política identitária*” (PENNA, 2003, p. 300) cuja forma de expressão vincula-se a movimentos sociais, tendo como marca central a enunciação de sujeitos tradicionalmente silenciados e subjugados. Trata-se de uma forma narrativa caracterizada pela emergência de vozes que estão diretamente ligadas aos grupos que representam e, sobretudo, que falam e escrevem por si próprios.

Para Penna, a importância do testemunho na América Latina está relacionada a um processo de expressão que tem por objetivo trazer à cena culturas com

“inserção precária no universo escrito e uma existência quase que exclusivamente oral” (2003, p. 305). O autor ressalta que reside aí um ponto importante da configuração do testemunho latino-americano que precisa ser considerado: a presença de dois sujeitos autorais, um detentor da oralidade sobre uma experiência de violência e exclusão do passado e outro detentor da técnica necessária para a formalização e socialização da experiência, a escritura. A posição intermediária do sujeito letrado lhe confere o papel de transcritor ou gestor, o qual fora entendido pela teorização inicial do testemunho como aquele que sofreria uma espécie de apagamento para que a verdade do sujeito detentor da experiência prevalecesse. A resultante dessa ideia era a identificação da voz testemunhal como um sujeito popular, representante de uma determinada coletividade excluída historicamente.

Penna também aponta que a crítica, num segundo momento, quanto à questão do gestor centrou-se na busca pelas marcas de decisão do sujeito testemunhal como forma de resistência a construção deformante decorrente do processo de transposição do testemunho. Ao discorrer sobre o papel do gestor, o autor ressalta a importância de se atentar para o caráter híbrido e ambíguo desse elemento na constituição da estrutura testemunhal para, com isso, desestabilizar o argumento teórico de que o testemunho seria a representação legítima de uma cultura subalterna por constituir um sujeito testemunhal coletivo que, em oposição ao sujeito coletivo do modelo clássico de Lukács, se firmaria como representativo de sua comunidade. Tal compreensão estaria “desatentando” para a “mecânica de produtividade do testemunho, do desejo e do investimento prático do intelectual, o sujeito pára-textual, aquele que fornece o quadro e o enquadramento da enunciação testemunhal” (PENNA, 2003, p. 338).

Acerca das primeiras teorias sobre do testemunho latino-americano Penna fala que grande parte dela se ocupou em elaborar

uma nova forma de política centrada na coalizão solidária de identidades diferentes, ou contraditórias, mas que se entresrespeitam, num “sujeito plural” que produz identidades relacionais e não identificatórias, metonímicas e não metafóricas, a partir da proposição de um *eu* (sujeito testemunhal) que radicalmente recusa a identificação. Trata-se de um tema básico da crítica do testemunho: a diferença entre as narrativas em primeira pessoa que postulam uma experiência individual e particular, que correspondem às formas literárias hegemônicas da autobiografia e do *Bildungsroman*, e a formação de uma subjetividade coletiva do testemunho (PENNA, 2003, p. 316).

Para o referido autor, esse tratamento dado às narrativas testemunhais configura o protocolo do testemunho, o qual

supõe um procedimento de *autorização*: sua origem oral autoriza-o, dando-lhe um formato documental de verdade; sua relação institucional (com o sistema universitário, intelectual, na figura do gestor, da editora, do grupo cultural ou político que se reclama do testemunho) autoriza-o como veículo político (PENNA, 2003, p. 322).

Dessa forma, a crítica de João Camillo Penna dirige-se a uma perspectiva teórica que compreendia a sustentação do testemunho pela dimensão extra-textual, conferindo a ele um tratamento diferenciado, motivado por uma obrigatoriedade ética de uma prática solidária que teria comprometido e limitado o potencial discursivo a ser investigado. A autoridade conferida ao testemunho implica sua retirada do campo da ficção. Penna aponta que a resultante dessa corrente teórica confere certo desinteresse pela análise do testemunho enquanto estrutura discursiva, o que o autor contraria veemente, pois para ele é justamente pelo viés discursivo com que se dão questões complexas, como a mediação de um gestor na configuração do testemunho, que se pode assinalar o interesse pela literatura de testemunho. Penna termina seu ensaio refutando a ideia de que o testemunho estaria superado e afirmando que o compreende como aquilo que fala e narra o encontro com o real do trauma.

1.5 Teor testemunhal: “real” como trauma e ficção

É justamente sobre essa relação entre trauma e testemunho que Hartman, no ensaio “Holocausto, testemunho, arte e trauma” (2000), vai refletir sobre as formas de representação conferidas ao testemunho e às consequências que elas desencadeiam no processo de elaboração dos traumas. Para o autor, a área do Holocausto revela-se um campo em que claramente se pode perceber que a relação do conhecimento com as formas de representação mudou, uma vez que o tratamento conferido a esse evento evidencia, de um lado, “um excesso de conhecimento, uma abundância de detalhes sobre a ‘solução final’ fornecidos pelas técnicas modernas da historiografia e pelos registros detalhados e confiantes dos próprios executores”; e, de outro lado, a presença de uma grande oferta de recursos visuais disponíveis “para converter esse conhecimento em simulacro do evento

originário” (HARTMAN, 2000, pp. 207- 208). A questão discutida pelo autor centra-se na análise sobre os limites da representação do extremo, os quais ele pontua não tratarem apenas de natureza técnica, mas também acerca da finalidade e da sensatez do recordar. Hartman rejeita a tese de que o Holocausto seria impossível de representar devido a uma falta de recursos de representação. Para ele não se trata de um problema de técnica, mas que se localiza na impossibilidade mesma de rememorar esses eventos traumáticos.

Hartman (2000) ressalta que encarar as formas de representação com seriedade é reconhecer “seu poder de mover, influenciar, ofender e ferir” (p. 208). Para o autor, a ampla veiculação da violência pela mídia gera nos espectadores um tipo de estresse psicológico que resultaria na presença de um “trauma secundário”. Trata-se da recorrente apresentação midiática de eventos traumáticos com imagens violentas. Segundo o autor, a exposição rotineira à violência tende a conduzir os indivíduos a um sentimento de indiferença diante dela. A rotinização do choque, provocada por uma exposição excessiva a imagens de extrema violência, desencadeia nos indivíduos uma dessensibilização, devido à repetição continuada, frente à recepção do conteúdo de violência.

O que parece importante ressaltar na referida reflexão é que ela pontua que algumas formas de manifestação e repercussão do testemunho atuam contra a instauração e continuidade do “trauma secundário”. Um dos procedimentos recorrentes para dar conta do Holocausto é a entrevista dos sobreviventes. Configuração essa compreendida como importante para processamento do trauma, uma vez que a narrativa se dá a partir do diálogo entre testemunha e entrevistador, sendo a comunicação do extremo feita “por uma pessoa viva, que responde, rememora, pensa, chora e leva adiante” (HARTMAN, 2000, p. 213). Nela, as imagens de violência são atualizadas a partir do relato, requerendo de cada espectador a criação sobre elas. A ideia é a de que tal tratamento possa conferir menos dano à testemunha que rememora o evento traumático e a aqueles que a ouvem; ao passo que a apresentação de imagens violentas prontas acerca do evento extremo acaba preenchendo um espaço que confere a dimensão individual de cada sujeito no tratamento ao conteúdo de morte comunicado.

Para Hartman, a crescente anestesia psíquica decorrente da grande manifestação pública da memória em testemunhos, sob as mais diversas formas lança um sinal de perigo: o de não silenciar-se a memória. O alerta, diz o autor, vem

de Aharon Appelfeld, o qual afirmara ser “impossível viver após o Holocausto, a não ser que se silenciasse a memória” (apud HARTMAN, 2000, p. 213). Sobre essa questão, Hartman ressalta que em um número considerável de sobreviventes, a memória silenciada não se apagou, mas tornou-se “memória profunda”, termo usado por Charlotte Delbo. Trata-se da luta individual do sobrevivente para lidar com a sua memória sobre evento extremo. O autor cita o caso de Appelfeld para pontuar que para esse “uma guinada da memória histórica para a arte foi essencial para sua vida interior depois do Holocausto” (HARTMAN, 2000, p. 215). Hartman também ressalta que para Appelfeld a transmissão de uma experiência terrível requer todas “instituições de memória: da escrita histórica tanto quanto do testemunho, do testemunho tanto quanto da arte” (p. 215). A perspectiva de Appelfeld demonstra uma compreensão do testemunho como um processo humanizador que atua sobre o passado para resgatar o “individual, com rosto e nome próprios” (APPELFELD, 1994, p. 22 apud HARTMAN, 2000, p. 215).

Para os autores acima mencionados, o testemunho via ficcional evidencia uma forma de representação que recupera um evento extremo de um modo não traumatizante. Hartman pontua que o problema no tratamento conferido ao testemunho diz respeito ao não equilíbrio entre realismo e reticência, tendo, de um lado, representações dramáticas em excesso sobre o extremo; e, de outro, modalidades simbólicas em que o mistério ou as generalidades comprometem o testemunho. Para autor, “o meio vídeo-visual não existe para servir a narrativa, mas para corporificar o sobrevivente, substituindo fotos nazistas degradantes e às vezes injuriosas que, até recentemente, eram o que havia de mais comum nos museus do Holocausto” (HARTMAN, 2000, p. 216). O argumento do referido teórico é que a concessão e a proliferação de imagens centradas nos feitos dos executores acabam por predominar na memória e isso assegura a continuidade do trauma, “trauma secundário”.

A consequência desse excesso de representações realistas brutais é o ponto central da questão:

Um realismo maciço sem qualquer consideração por uma restrição da representação e na qual a profundidade da ilusão não seja equilibrada pela profundidade da reflexão, não simplesmente dessensibiliza, mas produz o oposto daquilo que era sua intenção: um *efeito de irrealidade*, que fatalmente mina a pretensão do realismo a figurar a realidade (HARTMAN, 2000, p. 219).

Hartman lembra que esse efeito muitas vezes fora imputado ao elemento estético na arte, sendo ela acusada, por um lado, de distanciamento e frieza no que diz respeito às preocupações sociais e históricas; e por outro por promover prazer diante do sofrimento. Em oposição à ideia adorniana de que a arte em relação a eventos de catástrofe poderia estilizar demais, Hartman afirma que a arte cria sim um efeito de irrealidade, mas que esse não é alienador ou dessensibilizador. Para o autor, “A questão central se torna, de fato, não se uma arte realista é possível (ela é), mas se a experiência é possível e em que condições” (2000, p. 222).

À luz do pensamento de Benjamin sobre os soldados emudecidos da Primeira Guerra e do pensamento de Freud sobre o trauma, Hartman compreende o trauma como a perda da experiência sobre o vivido e ressalta que a memória ao mesmo tempo limita e possibilita:

a memória usada na narração, não é simplesmente um nascer póstumo da experiência, uma formação secundária: ela *possibilita* a experiência, permite que aquilo que chamamos de o real penetre na consciência e na apresentação das palavras, para tornar-se algo mais do que só o trauma seguido por um apagamento mental higiênico e, em última instância, ilusório (HARTMAN, 2000, p. 223).

A questão defendida pelo autor é que a narração da experiência no testemunho, de uma forma consciente e articulada, seja no campo da arte ou da terapia, evita que o trauma se prolongue. Sendo assim, a ficção tem papel fundamental no tratamento para elaboração dos traumas.

Seligmann-Silva (2005) observa que a presença do testemunho é um forte elemento em obras ficcionais de autores que enfocam eventos de catástrofe. O crítico brasileiro propõe a noção de “teor testemunhal” para a leitura de obras que pelo viés da ficção, não remetem, de forma direta, a uma vivência factual do sujeito autoral em relação ao evento narrado, mas que dizem respeito à forma com que uma determinada experiência de violência é apreendida e redimensionada pela linguagem.

O “teor testemunhal” de uma obra reside na forma com que seu conteúdo responde a um sentimento coletivo que diz respeito à memória sobre um determinado evento de catástrofe inscrito na história (SELIGMANN-SILVA, 2003). Seligmann-Silva lembra que “em latim pode-se denominar o testemunho com duas palavras: *testis* e *superstes*. A primeira indica o depoimento de um terceiro em um

processo”, ao passo que a segunda, “indica a pessoa que atravessou uma provação, o *sobrevivente*” (SELIGMANN-SILVA, 2003, pp. 373-74. Grifos do Autor). Assim, conclui o Autor:

Se a noção de testemunha como terceiro já anuncia o tema da verificação da “verdade”, ou seja, traz à tona o fato de que o testemunho por definição só existe na área enfeitada pela dúvida e pela possibilidade da mentira, a aceção de testemunho como sobrevivente e como mártir indica a categoria excepcional do “real” que o testemunho tenta dar conta *a posteriori* (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 374).

A literatura de testemunho, entendida a partir da noção de “teor testemunhal”, aponta para um comprometimento com o “real”, elemento esse que exige um “redimensionamento do conceito de literatura. A relação desse autor com o passado ao qual ele tenta dar uma forma tem o caráter de um compromisso ético” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 382). Esse dado é fundamental na literatura de testemunho, especialmente, quando se entende que esse compromisso está para além da ideia de condição tradicional de testemunho, uma vez que sua representação não se sustenta apenas pelo signo da relação direta do sujeito testemunhal ao evento a que se refere, mas sim pela forma com que este evento é apreendido e elaborado discursivamente, ou seja, na passagem para o literário.

Para Seligmann-Silva (2000), em “A história como trauma”, o significado de catástrofe como evento pontual e raro fica comprometido diante dos sucessivos eventos catastróficos que caracterizam o século XX. O autor compreende que a experiência do choque como algo crescente na vida cotidiana é traço que assinala e caracteriza a modernidade. Nela os embates com o perigo geram uma visão da realidade como catástrofe. E esta, por sua vez, trouxe consequências para a concepção tradicional de representação, questionando a possibilidade de haver um discurso autônomo sobre a verdade. Segundo Seligmann-Silva, “o elemento universal da linguagem é posto em questão tanto quanto a possibilidade de uma intuição imediata da ‘realidade’” (2000, p. 75). Para o autor, essa condenação da representação tradicional deu-se de forma ambígua: de um lado, exigindo a passagem do discurso para o imagético; de outro, defendendo uma descrição realista dos fatos, como nos moldes tradicionais. O autor pontua que no centro dessa discussão tem-se a *Shoah* como evento-limite que reestrutura a reflexão sobre o real e a possibilidade de sua representação.

Segundo Seligmann-Silva, a Historiografia da *Shoah* deu novo rumo ao movimento de derrocada e crítica da concepção tradicional de representação. A possibilidade de se separar, de modo estanque, sujeito e objeto de análise vê-se confrontada pelo evento-limite de morte em massa, o qual se torna elemento referencial para o enfrentamento crítico às proposições do relativismo histórico, tendo como argumento razões de ordem ética que evidenciariam que esse evento não poderia ser tratado sem restrições. Sobre essa questão, o referido crítico faz referência ao livro de Saul Friedlander, *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, para pontuar que, segundo esse autor, a singularidade do evento-limite exige “uma memória ‘sem distorção ou banalização’: ‘alguma reivindicação de ‘verdade’ parece [nesse caso] particularmente imperativa” (2000, p. 77). Ainda sobre o que diz Friedlander, Seligmann-Silva pontua que o autor compreende que a *Shoah* demonstraria que existem limites para a representação e o apelo para a relação entre epistemologia e ética – Seligmann-Silva cita Vidal Naquet e Carlo Ginzburg como também defensores desse pensamento – requer uma categoria de realidade, e neste caso a história seria o discurso em que fato e ficção manter-se-iam distantes e inconciliáveis. Segundo Seligmann-Silva, tal compreensão retoma a concepção do Historicismo, atualizando um entendimento que já estava em vias de extinção, a possibilidade de recuperação do passado “tal como ocorreu”. No caso da *Shoah*, essa impossibilidade de representação deve-se a seu “excesso”, ou seja, um evento histórico sem precedente e, portanto, sem parâmetros para compreensão e representação. E nessa situação o historiador da *Shoah*

fica preso a esse duplo mandamento contraditório: por um lado, a necessidade de escrever sobre o evento, e, por outro, a consciência da impossibilidade de cumprir essa tarefa por falta de um aparato conceitual “à altura” do evento, ou seja, sob o qual ele poderia ser subsumido (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 78).

Ainda de acordo com Seligmann-Silva, a ideia de Friedlander de demarcar um limite para a representação do Holocausto implica na afirmação de que esse objeto não tem limites e sendo assim a questão que se impõe passa a ser como representar algo que está além da capacidade humana de imaginar e representar. A “ausência de limites do objeto” que Friedlander postulou em relação à *Shoah* é justamente o elemento que leva Seligmann-Silva a estabelecer uma relação entre a

representação do Holocausto e o paradigma da representação artística. Para tanto, o crítico retoma a noção de “sublime” para comentar a escrita do trauma e ressaltar que os românticos Friedrich Schlegel e Novalis perceberam que a impossibilidade de representação do infinito teria como consequência a compreensão de que a exposição do infinito era algo que caberia ao registro das artes e que, portanto, devia dar-se via simbolização, perspectiva essa que ficou esquecida ao longo do século e só foi acolhida e desenvolvida por Nietzsche quando ele “entronizou a sublime incompreensão e depôs a rainha-compreensão”, estabelecendo “o *agora*, no lugar antes ocupado pelo passado” (2000, p. 82).

A discussão acerca do sublime, sobretudo a partir da compreensão de Lyotard, um dos principais teóricos do sublime no século XX, permite redimensionar o conceito de testemunho, o qual Seligmann-Silva pontua que

é, via de regra, fruto de uma contemplação: a testemunha é sempre testemunha *ocular*. Testemunha-se sempre um *evento*. A palavra alemã para evento é justamente *Ereignis* (que vem de *ir-ougen*, sendo que *ouga* quer dizer olho) que etimologicamente, significa “pôr diante dos olhos, mostrar” (2000, pp. 82-83).

Dessa forma, o testemunho de um *agora* para Lyotard liga-se “ao registro do sublime porque gera um prazer eminentemente negativo” (2000, p. 83). A relação que Seligmann-Silva percebe trata da compreensão do testemunho do sublime como algo que implica numa suspensão e desativamento da consciência. Além disso, pontua o autor, na tipologia do conceito de sublime, estabelecida por Edmund Burke, o sublime “é tratado como pertencente ao campo do medo: medo da perda total do eu, da morte, do inconcebível” (2000, p. 83). Com isso, o autor assinala que o testemunho do evento “sublime” que, Lyotard e Friedlander defendem, caracteriza-se por uma tarefa que é ao mesmo tempo necessária e impossível e que, desse modo, o problema da impossibilidade de representação do evento continua em suspenso.

Seligmann-Silva percebe que essa compreensão sobre o evento da *Shoah* e a (im)possibilidade de sua representação pela história centrou-se numa discussão acerca dos limites da representação, em que o registro pela história colocou-se como um terceiro para que a “verdade” do testemunho pudesse ser recuperada em alguma medida. Essa compreensão confere à história uma transposição das imagens recuperadas pelas testemunhas e entende que a autoridade de quem fala

(a testemunha) sobrepõe-se a de quem registra (o historiador). Nesse modelo não se coloca em questão algo que antecede a problemática da representação, ou seja: a investigação sobre os limites que as vítimas-testemunhas evidenciam quanto a sua (im)possibilidade de testemunhar o irrepresentável.

Segundo Seligmann-Silva (2000), Geoffrey Hartman introduz outra perspectiva acerca da discussão em torno da possibilidade de representação ou não da *Shoah*, pois para este, o primeiro ponto a ser discutido é a possibilidade de se experimentar a realidade extrema. O olhar, neste caso, se volta para os sobreviventes de eventos limites, *superstes*, e as questões problemáticas que caracterizam seus testemunhos. Seligmann-Silva, na esteira do que já fora pontuado por Hartman, afirma que os limites da representação, no que diz respeito à *Shoah*, não advém de uma incapacidade técnica. Trata-se da discussão sobre o trauma.

Seligmann-Silva refere-se ao trauma como uma “ferida na memória” e afirma que segundo Freud, o trauma é caracterizado por uma “incapacidade de recepção de um evento *transbordante*”. O trauma, assim como no caso do sublime, trata “da incapacidade de *recepção* de um evento que vai além dos ‘limites’ da nossa percepção e torna-se [...] algo *sem-forma*” (2000, p. 84), em que o resultado da vivência limite transforma-se numa compulsão, caracterizada pela repetição da cena traumática. Para o referido autor, a teoria freudiana do trauma é fundamental para a questão em discussão porque ela tem relação com o choque da experiência moderna e, ainda, porque o trauma refere-se a um distúrbio de memória “no qual não ocorre uma experiência plena do fato vivenciado” (2000, p. 85). A intensidade dessa vivência transborda a capacidade de percepção dos sujeitos. Segundo o autor, essas questões pontuadas sobre o trauma dizem respeito à literalidade da lembrança da cena traumática e isso é fundamental para a reflexão sobre a representação da catástrofe, uma vez que a recordação do momento de transbordamento é, de modo geral, “acríbia” e essa literalidade tem consequências para a questão dos modos de representação da *Shoah*.

Nesse sentido, compreende-se a *Shoah* como um evento que permanece na literalidade pós-traumática e que resiste à estratégia de representação das metáforas. Segundo o autor, “A retórica analógica do ‘como’ não funciona para a descrição da *Shoah* porque o seu registro, como todo registro da cena traumática, é o do absolutamente literal” (2000, p. 88). Assim, ressalta-se a necessidade de superar a ideia de que a figuração é algo que deve ser evitado na representação do

Holocausto, pois tal entendimento não se sustenta, visto a improvável distinção rigorosa entre discurso histórico e a representação da imaginação e a impossibilidade de haver uma língua que possa ser confundida com o evento. Seligmann contraria a ideia dos estudiosos Saul Friedlander e Dominick LaCapra de que a historiografia do Holocausto põs em questão o dogma da neutralidade da escrita da história, sendo ela assumida como trabalho transferencial, pois para o autor a tarefa do historiador deve dar-se:

no sentido da libertação do domínio de uma imagem do passado que foge ao nosso controle; esse passado deve ser incorporado dentro de uma memória voltada agora também para o futuro- dentro de uma memória que possibilite a narração, diria Benjamin. A passagem do “literal” para o “figurativo” é terapêutica (2000, p. 89).

Outra questão importante que o estudioso aponta, e que já foi discutida mais acima, diz respeito à dialética entre memória e esquecimento. Para o autor, o testemunho de Levi é o da presença absoluta do campo de concentração como uma das consequências da vivência do extremo. Seligmann-Silva pontua que Levi e Semprun falavam de um mesmo sonho em que a realidade estaria dentro do campo. Para o autor “A literalidade árida da experiência do *Lager* é [...] resultado da experiência da morte”, a qual é “tão intensa que gera o efeito perverso da sua não realidade” (2000, p. 94). Na esteira do que diz Hartman sobre o *unreality effect* das representações realistas em excesso, Seligmann-Silva afirma que o predomínio de representações hiper-realistas do Holocausto acaba reproduzindo essa impressão de irrealidade ao invés de possibilitar um trabalho de rememoração e reintegração da cena traumática.

A discussão aqui levantada sobre a *Shoah* deu-se por duas razões: primeiro, para pontuar a leitura teórica de Hartman e Seligmann-Silva sobre as complexas questões que acometem os sujeitos sobreviventes desse evento-limite e a relação dessas com a forma das primeiras narrativas testemunhais e, segundo, para destacar as implicações da recepção do testemunho pela historiografia da *Shoah*. A reflexão suscitada por essas leituras contribuíram para uma melhor compreensão acerca dos desdobramentos das representações hiper-realistas da violência, sobretudo no que diz respeito aos efeitos que delas podem decorrer.

A partir das considerações teóricas acerca da literatura de testemunho desenvolvidas nos dois últimos itens desse capítulo, pode-se compreender que elas

ampliam a pertinência do testemunho, conferindo a ele uma perspectiva que contempla o entendimento de que o testemunho não tem lugar de privilégio, pois ele é uma enunciação, um discurso e como tal deve ser encarado; não há um “modelo” para que o testemunho se manifeste, ele implica em um trabalho de memória em que o recurso a operações intelectuais potencializa a comunicação de uma experiência; o objeto do testemunho são as experiências de violência que aniquilaram coletividade de sujeitos e a forma representacional conferida a elas é o que torna pertinente sua análise. As experiências de violência decorrentes da “era das catástrofes”, os sucessivos eventos de guerras, regimes ditatoriais e extermínios que caracterizam o século XX foram matéria-prima dos primeiros discursos testemunhais e continuam sendo objeto de reflexão na contemporaneidade. É o que Seligmann-Silva percebe em obras ficcionais de autores contemporâneos. O “real” tornou-se objeto de reflexão na literatura porque as experiências de violência e a tentativa de compreensão sobre elas não se esgotaram e as formas de tratamento conferidas a esse “real” é que precisam ser consideradas, uma vez compreendido o papel que a representação desempenha na construção de conhecimento sobre ele e na elaboração de traumas históricos. Portanto, a noção de “teor testemunhal” investe na leitura sobre as diferentes formas que o testemunho assume na produção cultural, sobretudo nas obras literárias cujo tema se refere a um evento traumático da história.

2 CENÁRIO POLÍTICO PORTUGUÊS E A OBRA DE LÍDIA JORGE

2.1 A abertura política e a recepção do conjunto da obra de Lídia Jorge

Nos anos posteriores à queda do regime de Salazar em Portugal e ao fracasso do projeto Ultramar começam a surgir no espaço narrativo e literário construções discursivas de forte teor documental e testemunhal que se ocupam em tratar dos assuntos concernentes ao processo de descolonização em África, das guerras e da revisão das bases identitárias da nação portuguesa frente ao início de uma reestruturação interna na política de Estado. O fim do regime ditatorial⁷ e o início do processo de democratização no país constituíram uma mudança política e social no cenário que por certo contribuiu para a emergência de narrativas que encenavam uma reflexão sobre o que representou para os sujeitos da nação portuguesa e suas colônias a conduta de uma política ditatorial que se estendeu por mais de quatro décadas.

A obra de Lídia Jorge é reconhecida como uma das expressões literárias portuguesas que afloraram no pós 25 de Abril de 1974, pertencendo ao grupo conhecido como a Geração da “repensagem portuguesa” (TUTIKIAN, 1999, p. 91). Os escritores pertencentes a esse conjunto constituíram seus projetos de escritura a partir de reflexões sobre o processo revolucionário que culminou com a Revolução dos Cravos. As reflexões suscitadas por essas narrativas são fundamentais para a ampliação discursiva da construção histórica acerca da política colonial portuguesa e do campo de conhecimento sobre as experiências decorrentes de sua prática.

A ficção de Lídia Jorge situa-se entre as obras do discurso pós-moderno, evidenciando traços de uma modificação estética que visa dar conta de uma situação histórica (BRIDI, 2005). Sua obra promove a inserção de uma escrita de gênero que amplia o campo da representação acerca do tema bélico, atua na

⁷ O Estado Novo corresponde ao período histórico referente à política ditatorial conduzida por Antonio de Oliveira Salazar (1933-1968) e Marcello Caetano (1968-1974). Destaca-se como traço forte do regime a atuação de duas frentes centrais: a de formação da juventude portuguesa, escolar ou não, dos deveres cívicos, morais e patrióticos, através de várias organizações nacionais instituídas por decretos-lei, e a de repressão pela polícia, denominada PIDE, em 1945. O Estado também contava com apoio do MNF (Movimento Nacional Feminino), criado em 1961 por Cecília Pinto com o objetivo de mobilizar as mulheres portuguesas a dar auxílio aos soldados na Guerra Colonial, principalmente, quando se intensifica o conflito nas colônias.

problematização dos discursos da história e da literatura e apresenta o mundo visto por personagens com pontos de vista descentrados e em crise de identidade.

Ao entrar-se em contato com o panorama discursivo voltado para a obra de Lídia Jorge nota-se, de imediato, que seu trabalho tem alcance e reconhecimento internacional, não somente porque seus livros encontram-se traduzidos em diversas línguas e porque resultaram em inúmeros prêmios literários para a autora, ao longo de sua carreira, mas, principalmente, porque se constata que a obra de Lídia Jorge vem suscitando, desde sua primeira publicação, um interesse crescendo da crítica literária e dos estudos acadêmicos em língua portuguesa pelos aspectos semânticos e formais que compõem o universo ficcional da autora.

Em três décadas de carreira literária, a escritora nascida em Boliqueime reúne uma obra composta por dez romances, quatro contos, dois livros infantis, um ensaio e uma peça teatral. É com o livro *O dia dos prodígios*, em 1980, que Lídia inaugura um trabalho estético que ao somar-se aos demais romances subsequentes compõe a tônica de sua produção artística. *O dia dos prodígios* é recebido pela crítica como uma obra que traz à discussão os conceitos tradicionais de história e representação, ressignificando o movimento revolucionário e o processo de democratização em Portugal (MEDEIROS, 1999, p. 61). O primeiro romance de Lídia Jorge é compreendido como uma leitura crítica da história portuguesa que rompe com o mito de uma solução salvadora exterior, defendida pelo discurso político do Estado Novo, e que recupera “certas experiências evidenciadoras do próprio conceito de nacionalidade” (TUTIKIAN, 1999, p. 93).

História e identidade são os temas centrais que permeiam o conjunto da obra de Lídia Jorge e tensionam as discussões apontadas pela crítica literária e pelos estudos acadêmicos em torno dos eixos história/memória, identidades nacional/feminina, escrita feminina e guerra. O diálogo com a história que compõe o universo literário de Lídia é compreendido como um projeto cultural que encena as forças sociais atuantes no cenário português para confrontar a identidade nacionalista demagógica que foi promovida pelo discurso Colonialista do regime ditatorial (TUTIKIAN, 1999). A escritura da autora é demarcada pela ressignificação do discurso nacional, através de uma construção que atenta para as fragilidades do processo identitário, para as transformações ideológicas e para o desmantelamento do sistema defendido pelo Estado Novo.

Nos romances de Lídia Jorge, as temáticas encenam a história portuguesa de uma forma em que também figura um processo de metanarrativa, no qual a escrita aparece como “lugar de contínua exploração da sociedade, do processo de reinscrição do indivíduo num tempo e espaço colectivos, e do que significa não só escrever mas também ler” (MEDEIROS, 1999, p. 60). A temática da identidade nos textos jorgianos se desenvolve em torno de três questões centrais: as interrogações identitárias coletivas, as implicações que o acesso à palavra tem com a construção da identidade, sobretudo, de pontos de vistas descentrados e a crise do sujeito moderno e sua transição de uma identidade fixa e essencial para a multiplicidade de identidades possíveis (LIMA, 2005, pp. 57-59).

2.2 *A costa dos murmúrios* e a fortuna crítica

Dentre o conjunto de romances que Lídia Jorge constitui, *A costa dos murmúrios* é considerada uma das obras que conta com um interesse crescente e significativo no cenário da crítica literária e acadêmica dos estudos em língua portuguesa, sendo por vezes apontada como aquela que maior atenção tem recebido dos pesquisadores (SOARES, 2002). Tendo-se clareza de que a fortuna crítica dedicada ao romance em questão é bastante ampla e da impossibilidade de dar conta de todo seu entorno, torna-se necessário ressaltar que o recorte deste trabalho atenta para alguns dos estudos que desenvolveram as temáticas centrais da obra de Lídia nos eixos da história/memória/representação e guerra colonial/escrita feminina.

A costa dos murmúrios é um romance centrado nas memórias de guerra que atua na contramão do processo de memorialização que fora componente essencial da construção mítica do Ideal português (MEDEIROS, 1999, p. 64). A evocação das memórias em *A costa dos murmúrios* não visa à substituição das verdades, mas sim a reflexão sobre o uso da memória na construção dos discursos sobre a história. Segundo Medeiros, a escrita de Lídia Jorge se baseia num “processo de memória” que revela a necessidade de expressão de uma memória traumática pessoal e nacional sobre a guerra colonial, sobretudo, diante da emersão de discursos veladores e negacionistas das perdas humanas e do fracasso do Ideal Ultramar.

A referência a acontecimentos localizáveis no discurso da história como a operação Nó Górdio, no território maconde de Cabo Delgado, atua na afirmação de

que massacres como o de Wiriyamu existiram para prover um enfrentamento aos discursos que tentam “sombrear” a ocorrência desses acontecimentos. *A costa dos murmúrios* desmistifica o discurso da história oficial e revela a desintegração da identidade nacional portuguesa (COELHO, 2009). Essa desintegração da identidade coletiva, evidenciada por uma voz narrativa em que, predominantemente, o pessoal e o nacional se confundem, é revelada por uma memória que ao mostrar as marcas desse dismantelamento está também demonstrando que a sua expressão sobre ela viabiliza um meio para tentar reverter a condição de desintegração pelo enfrentamento de suas ações no passado. As memórias de guerra que *A costa dos murmúrios* evocam dizem respeito a uma possibilidade de reconstituição do passado que ao interferir na história está também reconstruindo parte da identidade portuguesa. A forma com que Lídia Jorge constrói o romance em questão revela a memória como:

[...] instância que dinamiza o modo de ser do ‘fato em ficção’, ‘do como se’ ficcional que redimensiona o vivido e o transforma na experiência crítica e irônica que redobra, na literatura, o olhar arguto para uma realidade de outra forma apenas registrável (COELHO, 2009, p. 65).

Segundo Caroline Sorrentino (2012), o romance constrói sua história através de uma contestação à política e veracidade dos fatos ditos oficiais, o que atribui ao romance um caráter confessional e de preocupação social sobre os principais efeitos dos eventos desastrosos ocorridos em África, no século XX, para Portugal. Sorrentino compreende que a voz narrativa do romance apresenta um sentimento de culpa e remorso ao encenar as barbáries cometidas por Portugal nas colônias africanas; o engajamento da voz narrativa do romance se dá através de sua luta contra o esquecimento das barbáries da história e contra o esvaziamento dos valores morais e éticos. Trata-se de um comprometimento histórico e político com a nação que revela os danos de proporções coletivas que acometem o presente do sujeito português.

Uma das relações de interferência que *A costa dos murmúrios* tem com a história da Guerra Colonial em Moçambique consiste na representação da prática política do Estado Novo em promover a presença da família dos militares em Moçambique durante a guerra (RIBEIRO, 2004). A inserção da mulher no cenário da Guerra Colonial para acompanhar o marido militar representa uma particularidade da

política bélica de Portugal durante o Estado Novo (RIBEIRO, 2004, pp. 364-365). A participação da mulher dava ao Estado à imagem de uma política de colonização em família que acabava disfarçando a guerra, pois se criava uma perspectiva de vivência social promissora em África que, acobertando a realidade da guerra, estimulava a permanência dos sujeitos nas colônias a “ir colonizando/emigrando/fazendo a guerra” (RIBEIRO, 2004, p. 367). Algumas das narrativas decorrentes dessa experiência em solo africano resultam na imposição da voz e do olhar feminino no momento em que as mulheres passam a expressar uma reflexão sobre seu papel na sociedade portuguesa e sobre as transformações sociais e políticas de seu país.

Narrativas como *A costa dos murmúrios* reavaliam a presença da mulher durante a Guerra Colonial através de personagens femininas que viveram a mudança, reconhecendo sua cumplicidade e despertando para a realidade do mundo. O regresso à história, proposto por Ribeiro (2004), diz respeito a essa memória sobre a guerra que encontra na voz feminina literária um recorte da história que desloca a atenção do olhar centrado no campo de batalha para uma perspectiva periférica e, com isso, amplia a possibilidade de apreensão sobre os discursos e as práticas políticas promovidas pelo Estado Novo e que foram acolhidas por uma grande parcela da sociedade portuguesa. Ainda seguindo a linha de compreensão de Ribeiro, *A costa dos murmúrios* é um romance que demonstra um processo de revisitação da voz narrativa ao seu passado, movimento este que a leva ao enfrentamento das marcas decorrentes de um regime conduzido pelo ideário colonizador. O enfrentamento evidenciado pela voz narrativa do romance em relação a seu passado em África alcança amplitude coletiva, acenando que ele compete a todos, homens e mulheres, para que a construção da história seja também a construção do conhecimento dos sujeitos portugueses sobre si próprios.

A autoria feminina oferece uma perspectiva própria sobre o tema da Guerra Colonial no cenário dos romances portugueses da década de 80. *A costa dos murmúrios* encena as vivências e experimentações da mulher contemporânea perante o cenário da guerra, a fala feminina que emerge nesta forma literária insere um traço a mais que possibilita ampliar a compreensão sobre a Guerra Colonial (KELM, 2005). Essa perspectiva feminina que revela uma visão indireta sobre o referido evento, Débora Leite David (2010) denominou de “olhar periférico” em sua tese de doutorado “O desencanto utópico ou o juízo final: um estudo comparado

entre *A costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge e *Ventos do apocalipse*, de Paulina Chiziane”. A marca diferencial da produção feminina reside na construção de narrativas que trazem a perspectiva de um “olhar periférico” para o campo da representação sobre a guerra, olhar este que atua na desconstrução de mitos sociais, sobretudo, da imagem da mulher. Para David, o romance está empenhado na reformulação de valores éticos e comportamentais, suscitando reflexões necessárias sobre a Guerra Colonial, uma vez que Portugal vivenciou o fim da experiência colonial sem traços de traumatismo histórico sobre as ações de extermínio em território colonial.

A perspectiva feminina do romance em questão é também compreendida como um “olhar testemunhal” (CARVALHO, 2008) que expressa a memória traumática da Guerra Colonial através de uma voz narrativa que se revela subversora dos valores propagandeados pelo Estado Novo e, sobretudo, incorporados por parte da sociedade feminina portuguesa em auxílio à campanha colonial. Susana Maria Correa Carvalho (2008, p. 76), em sua dissertação de mestrado, faz referência ao *Movimento Nacional Feminino*, o qual congregava mulheres portuguesas dispostas a prestar amparo moral e material aos soldados portugueses durante a Guerra Colonial. As mulheres que aderiram a esse movimento ficaram conhecidas como “as madrinhas de guerra”. Algumas das funções desempenhadas pelas madrinhas consistiam no envio de cartas aos soldados em combate, com intuito de ajudá-los a não sentirem-se sozinhos, e no seu deslocamento, quando com formação, para lecionar em território africano. Esta última atividade, Carvalho identifica como a que Lídia Jorge desempenhou em Angola e Moçambique durante a Guerra Colonial (p. 77).

As vozes femininas do romance subvertem a ideia de uma representação dominante acerca do papel da mulher na sociedade, pois atuam na apresentação das diferenças entre elas, segundo Ana de Medeiros (2004). As diferenças entre as personagens femininas (Evita e Helena) de *A costa dos murmúrios* podem ser lidas como a inscrição na história de uma perspectiva que vivia o conflito com o modelo feminino promovido pelo Estado Novo e acolhido pela sociedade portuguesa. A narrativa ilustra uma presença discordante das ações militares em solo africano, mas cerceada pelo contexto político e social a que estava circunscrita.

Paula Jordão (1999) no artigo intitulado “*A costa dos murmúrios*: uma ambiguidade inesperada” compreende que o interesse da crítica pelo romance

reside não somente pela temática da guerra, mas pela forma como esta é abordada, sua leitura do romance destaca a ambiguidade da personagem Evita, revelando a ambivalência do discurso político pós-moderno (Hutcheon). Paula atenta para as marcas que revelam uma conformação ao discurso dominante e não somente ao caráter contestatório da obra.

A costa dos murmúrios reavalia a história da ocupação portuguesa em Moçambique, atuando na desmistificação da imagem de um Portugal conquistador e eterno para trazer à tona a consciência do país sobre as lacunas na história e sobre as representações que ilustram o refinamento do sistema colonial (TUTIKIAN, 1999, p. 95). No romance de Lídia Jorge rever a história é também rever as formas de sua representação.

Sobre esta questão Miriam Kelm (2000) ao analisar, em sua dissertação de mestrado, as estratégias narrativas para apreender a “arquitetura” textual de *A costa dos murmúrios* propõe que o romance encena uma situação comunicativa entre as duas estruturas narrativas que evidencia e, ao mesmo tempo, problematiza o processo de produção e recepção do próprio texto para colocar em pauta a autoridade discursiva entre eles. Segundo Kelm, a estrutura do romance potencializa o resgate de um acontecimento localizável na história, pois a forma como apresenta uma nova perspectiva sobre ele se dá através de uma discussão e reflexão sobre a capacidade do texto literário realizar uma construção distorcida, “camuflando o ‘real’, ‘melhorando-o’ com determinados fins” (p. 154). A estrutura do romance de Lídia Jorge estaria voltada, sobretudo, para a representação do confronto de dois discursos que se faziam presentes no cenário português após o regime ditatorial, o histórico-oficial e o real vivido (2000, p. 8).

Os discursos da história e da literatura em *A costa dos murmúrios* são colocados em pauta de modo a promover a reflexão sobre o que eles representam quando acabam por constituírem-se mais como formas representacionais reprodutoras de discursos hegemônicos do que de fato contestatórias a eles. A questão fundamental do diálogo com a história posta pelo romance é demonstrar “a possibilidade de qualquer discurso se apresentar como instância de autoridade” (MEDEIROS, 1999, p. 64).

As leituras críticas aqui mencionadas sobre *A costa dos murmúrios* apontam que o romance tem papel importante tanto para a ampliação da compreensão

histórica sobre os eventos decorrentes da experiência do regime ditatorial português quanto para a reflexão acerca da construção representacional sobre eles.

2.3 *A costa dos murmúrios* e a experiência factual de Lídia Jorge

Lídia Jorge publica o livro *A costa dos murmúrios* cerca de quinze anos após o período em que viveu em Moçambique durante a Guerra Colonial. O vínculo da narrativa à experiência da autora em África é revelado por Lídia Jorge como uma necessidade de expressão sobre algo que não estava sendo contemplado no presente discursivo sobre a Guerra Colonial. Há um compromisso ético por parte da autora em dar forma a uma parcela de sua memória sobre um passado que é localizável historicamente e que diz respeito à esfera coletiva de seus contemporâneos. Em entrevista divulgada pela *Colecção Mil Folhas* (2002), Lídia Jorge fala que sua experiência em África foi muito dura e que percebia que os relatos oficiais não contemplavam a essência daquilo que ela havia espreitado por lá:

Comecei a ser assaltada pelo sentimento de que tinha espreitado um momento particular da história da Europa em relação a África. E de que a história o traía na sua essência. Porque se estava a dar apenas os relatos oficiais das coisas. E os sentimentos humanos? E os milhares de mortos não tinham uma cruz verdadeira sobre a sua sepultura? Então, fiquei com uma necessidade enorme de fazer reviver figuras, figuras que eu tinha conhecido no auge da juventude. A maior parte delas já não existiam — umas porque tinham morrido fisicamente, outras porque desapareciam em vidas lamentosas e anóquinas —, mas eu tinha um desejo enorme de as fazer viver. Naturalmente, não sou capaz de criar figuras a partir de seres existentes. São, portanto, abstrações, criações laterais em relação às figuras verdadeiras. Mas são uma homenagem para que elas não se apagassem (SOARES, 2002).

A declaração da autora evidencia uma importante motivação de seu trabalho estético: a necessidade de contar aos outros uma experiência factual a respeito do evento que se inscreve na história para, com isso, deslocar essa experiência de uma condição individual para uma dimensão coletiva. Por outras palavras, o desejo da romancista é tornar comunicável sua experiência, conferindo-lhe um sentido histórico.

Na entrevista acima citada, Lídia Jorge menciona ainda que a construção da narrativa de sua experiência na Guerra Colonial em África envolveu tanto “uma

imensa pesquisa sobre os relatórios das missões que se faziam ao mato” quanto uma operação sobre a memória:

Eu já trazia [de Moçambique] as narrativas e a percepção das coisas. Agora, quando eu passava à descrição de elementos concretos, queria ter a certeza de que não falhava. Queria estar certa de que a parte impressionista não era traída por uma memória arredada, até porque os anos que descrevo [1968-1969] não são concretamente os anos em que vivi [em Moçambique, entre 1970 e 1972]. Apercebi-me que as narrativas desse período ainda estavam muito vivas. Tinha pensado em nunca escrever sobre esse momento, de tal forma ele tinha sido duro para mim (SOARES, 2002),

No entanto, ao perceber que “a memória das coisas desaparecia completamente” ou que “a história se apagava”, Lídia Jorge mobiliza a narrativa contra o esquecimento ou dispersão, seja a de sua experiência, seja a dos acontecimentos traumáticos localizados na história. Desse modo, a matéria-prima de *A costa dos murmúrios* é a memória de sua vivência no território africano, mas a ela somam-se outras formas de registro, como os aludidos “relatórios das missões que se faziam ao mato”. É, portanto, no entrecruzamento da vivência e dos fatos históricos que a autora apela para a força do testemunho, ou seja, para o aspecto comunicável da experiência — a “homenagem para que elas [as figuras verdadeiras] não se apagassem.” Essa homenagem não se realizaria, entretanto, sem o trabalho da construção ficcional, as “abstracções, criações laterais em relação às figuras verdadeiras”.

Em uma das respostas conferida na entrevista, Lídia Jorge pontua o papel que sua experiência factual desempenha na construção da narrativa:

o livro não é propriamente sobre a guerra colonial, não tem a descrição directa dos massacres. Não é como os livros escritos por autores homens que fizeram guerra - designadamente o caso do João de Melo e do [António] Lobo Antunes. Não me coloquei nessa posição, não tinha essa experiência. Acho que o facto de ter falado mais das motivações da violência do que propriamente do teatro de guerra em si leva à compreensão de um outro tipo de engrenagem. E isso permitiu uma visão ampla, em que as paixões são colocadas de uma forma distanciada e interpretativa. A perspectiva é a de quem fica e não de quem vai para o mato (SOARES, 2002).

O que importa assinalar aqui é que a experiência factual é o elemento em comum apontado pela autora entre ela e outros escritores que também escreveram

narrativas a partir de uma experiência cujo referente é um evento inscrito no discurso da história. No entanto, a forma com que Lídia compunha sua narrativa causa um estranhamento em relação à forma com que as experiências factuais costumam ser comunicadas e reconhecidas na literatura. O livro de Lídia é deliberadamente uma ficção que desestabiliza constantemente a ideia de estar-se lendo uma autobiografia testemunhal. É o que bem pontua Miriam Kelm (2000) quando discorre sobre a fórmula “– disse Eva Lopo”, a qual é recorrente no romance. Para Kelm, tal estratégia tem como efeito a ideia de estar-se diante de uma narrativa descompromissada com o grau de verdade que o discurso autobiográfico promove.

A partir das considerações teóricas sobre memória e operações intelectuais, as palavras de Lídia Jorge sobre a construção de sua obra parecem evidenciar um trabalho em que o silêncio sobre a experiência foi a primeira reação da autora (BUSTILLO, 1998). Trata-se de uma memória distanciada em relação ao evento, mas que se vê impelida no presente a comunicar algo sobre ele. Lídia Jorge não escreve em seguida da experiência factual e quando escreve diz contar com a pesquisa a outros discursos. Memória distanciada do vivido e operações intelectuais (SARLO, 2007) fazem parte do trabalho estético que a autora realiza para comunicar uma experiência.

Outro dado importante a ser percebido é a afirmação de que os anos descritos no romance não correspondem aos anos em que a autora viveu em Moçambique, o que assinala que a descrição de sua vivência não é o objeto de sua narrativa. Lídia esteve em Moçambique no período em que massacres como o de Wiriamu ocorreram; em específico sobre esse evento ela comenta que tomara conhecimento sobre ele através de uma criança sobrevivente: “Certa vez, um aluno disse-me que todas as pessoas da aldeia dele tinham morrido, que ele já não tinha família” (SOARES, 2002). A experiência de violência referente ao evento histórico que a escritora aborda em seu romance não requer trabalho investigativo: trata-se da barbárie cometida pelos militares portugueses a civis negros moçambicanos durante a tentativa de manutenção das colônias portuguesas na Guerra Colonial. O que torna pertinente a investigação sobre o “teor testemunhal” de *A costa dos murmúrios* é a forma que a narrativa assume para trazer à cena uma perspectiva sobre a guerra que parte do lócus colonizador, o que remete ao que Beatriz Sarlo (2007) descreve como um dos tipos de testemunho que talvez mais resista à

representação, por tratar da experiência de violência sob a ótica não da vítima direta da violência, mas de quem esteve ao lado do perpetrador.

3 VESTÍGIOS DE UMA VOZ: TESTEMUNHO E FICÇÃO EM A COSTA DOS MURMÚRIOS

3.1 Síntese do romance e o contraste das estruturas

A costa dos murmúrios está dividida em duas partes. A primeira estrutura, intitulada “Os gafanhotos”, apresenta-se como uma espécie de conto introdutório (cerca de 40 páginas) e é conduzida por um narrador em terceira pessoa que conta uma história que se passou há vinte anos: o casamento de Evita com o alferes Luís, em Moçambique, em plena Guerra Colonial. O clima de festividade que se passa no hotel Stella Maris, local ocupado por oficiais portugueses e suas famílias, se desenvolve paralelamente a outras ações, como mulheres que apanham de seus maridos e o aparecimento em massa de corpos de negros no canal do Chiveve. Mais para o fim da história, uma nuvem de gafanhotos invade a cidade e as atenções se voltam para ela e para a notícia de haver um branco morto entre os tantos negros; nisso surge a presença indesejada de um jornalista no terraço do hotel para tirar fotos, o qual é coagido pelo alferes Luís a se retirar. O conto, que se fecha textualmente com a inserção da palavra FIM, em caixa-alta e centralizada na página, termina com a morte trágica do noivo, vítima de um tiro de seu próprio punho. Na segunda estrutura, que se estende por mais de 200 páginas divididas em nove partes introduzidas por números romanos, Eva Lopo (a Evita de “Os gafanhotos”) assume a voz narrativa. Aqui, se descobre que o texto inicial é um relato ficcional de sua experiência em África. Em toda sua extensão tem-se um diálogo/monólogo conduzido pela narradora-personagem Eva Lopo frente a um interlocutor – que não fala diretamente, mas ouve-a – o autor de “Os gafanhotos”. Nesta parte, o texto introdutório vira objeto de análise de Eva Lopo. Passados vinte anos do episódio narrado na primeira parte, Eva não é mais, naturalmente, a jovem ingênua que chegara a África para se casar com o alferes Luís. Sua leitura do relato desencadeia uma reconsideração sobre sua experiência em meio à Guerra Colonial moçambicana. Entretanto, a narrativa de Eva não apenas refaz sua trajetória no território africano; constitui-se no comentário e desenvolvimento daquilo que está entre os eventos recuperados na narrativa heterodiegética “Os gafanhotos”.

3.2 “Os gafanhotos”: um conto histórico? Um relato da experiência?

O conto condensa quatro acontecimentos principais: a festa de casamento entre Evita e o alferes Luís; a forma violenta dos oficiais portugueses lidarem com suas mulheres; o aparecimento em massa de corpos de negros no canal do Chiveve; e, por fim, a nuvem de gafanhotos que sobrevoa a cidade. O olhar do narrador está voltado para o modo como as personagens agem (e reagem) diante dessas situações, sobretudo pelo aspecto ético ou moral nelas envolvidos. A maneira com que todas as personagens dessa narrativa, inclusive Evita, reagem diante da agressão dos oficiais em relação a suas mulheres e da mortandade de negros por envenenamento evidencia uma conduta de insensibilidade e banalização da violência por parte deste estrato social composto por oficiais portugueses e suas famílias:

[...] e o cortejo estava ainda todo dançando e comendo e bebendo, quando se começaram a ouvir correrias pela avenida e gritos do lado do Chiveve, o braço do mar. Mas por isso não valia a pena suspender absolutamente nada do que se estava a fazer e que era dançar e rir intensamente (JORGE, 1988, p. 16).

Esta postura de descaso também fica evidente na fala de uma das personagens que contemplava do terraço do Stella Maris o recolhimento dos corpos:

Numa noite destas devíamos ter ficado acordados. Nunca mais vamos experimentar a emoção que poderíamos ter tido! – A mulher do capitão piloto-aviador tinha os binóculos do marido colados aos olhos e mexia continuamente no regulador (JORGE, 1988, pp. 19-20).

A intensidade com que as personagens se voltam para assuntos de gravidades distintas é marcante, a ponto de eventos catastróficos assumirem ares de passatempo:

Aliás, aquilo era domingo, o tempo era amplo como sempre compete ao domingo, poderiam regressar todos ao terraço, pedir ao Gerente que mandasse servir lá em cima o almoço, e se possível o jantar, para não perderem a cena de barbárie que estava afinal ocorrendo entre o Chiveve e o mar (JORGE, 1988, p. 24).

Postura que igualmente se evidencia na cena em que a nuvem de gafanhotos invade a cidade, deslocando o olhar curioso das personagens da mortandade de negros para a sobreposição dos tons verdes dos insetos aos vermelhos do entardecer. Esse movimento do olhar, que se desinteressa pelo que acontecia lá embaixo, na praia, para se interessar pelo que se sucedia mais acima, pode ser entendido como a forma com que as personagens encobrem e mascaram a realidade brutal de seu contexto. A frase de um dos oficiais, durante uma conversa sobre a ação dos *dumpers* no recolhimento dos corpos, ilustra claramente a maneira fútil com que esta sociedade percebe e encara as mortes em massa:

Que passe ou não passe é o mesmo – se gostamos que passe imaginamos que passa, se não gostamos imaginamos que não passa. Que os recolham todos enquanto dormimos. Você não acha? (JORGE, 1988, p. 31).

A perspectiva do narrador de “Os gafanhotos” está identificada ironicamente com essa atitude de insensibilidade e encobrimento da violência gerenciada e mantida por esse estrato social dos oficiais e suas mulheres em África. Protegidos da ação exterior pelo *Stella Maris*, esses homens e mulheres podem ser entendidos como a parcela da sociedade portuguesa que, embora promovendo a guerra, de forma direta ou indireta, demonstrava apatia, insensibilidade ou mesmo desconhecimento do que acontecia no interior de Moçambique. A forma como o narrador articula o clima de festividade, o romance e erotização entre os noivos, assim como a chegada da nuvem de gafanhotos com a agressão rotineira dos oficiais às mulheres e o cenário catastrófico de negros mortos recolhidos por caminhões de lixo, revelam uma intencionalidade que joga o leitor diante do olhar que insiste em camuflar os atos da política portuguesa em relação ao Ultramar. As centenas de corpos de negros que chegavam à praia em frente ao *Stella Maris* é uma espécie de notícia dos brutais atos de guerra que se desenrolavam pelas colônias portuguesas em África — notícia para a qual se fechavam os olhos.

O texto pontua lugares específicos da cidade de Beira, do território moçambicano, vilas e províncias em que as operações militares portuguesas se concentraram e o evento histórico a que se refere, a Guerra Colonial. Nele tem-se referência à ocupação dos Bôeres na África do Sul; termos que remetem à ocupação britânica em África, “cafres”, “blacks”; discursos sobre a campanha

colonial, recuperados por personagens de diferentes patentes militares; e a menção ao discurso omisso da imprensa quanto ao evento das mortes, o jornal “*Hinterland*”.

“Os gafanhotos” é um conto em diálogo com a história. Em que pese a acusação de Eva Lopo contra ele em relatar a Guerra Colonial “sobretudo em matéria de cheiro e som” (JORGE, 1988, p. 41), a narrativa traz à tona uma face da sociedade portuguesa que estupidamente acreditou e insistiu na imagem idealizada de nação imperial enquanto a derrota humana se dava diante de seus olhos (RIBEIRO, 2004).

O conto representa um evento em particular, o casamento de Evita em Moçambique. Trata-se de uma versão ficcional dessa experiência que se desenvolve no plano da história, sendo que nele a jovem é mostrada como alguém apática diante dos eventos violentos e identificada com as demais personagens: “Todos, incluindo Evita, compreendiam que o excesso de harmonia, felicidade e beleza provoca o suicídio mais do que qualquer estado” (JORGE, 1988, p. 38). Em todo texto, apenas uma personagem sugere certa oposição à ordem e ao clima de festividade no terraço do hotel Stella Maris: o jornalista (personagem externa ao hotel) que tenta fotografar, lá de cima, o evento dos corpos de negros na costa. O narrador de “Os gafanhotos” expõe o pensamento de Evita em relação a esse período da seguinte forma: “Evita disse ao noivo que a memória não tinha fim, e enquanto fosse viva haveria de ver a mesa intacta ocupando o terraço” (JORGE, 1988, p. 26). Não só a personagem é apresentada como alguém que acredita numa memória infinita, como essa memória refere-se a um momento de felicidade plena, seu casamento com o alferes Luís. Ao fim do conto, tem-se outra afirmação importante sobre Evita: “Evita sentiu-se vítima duma lição tão subtil que intransmissível” (JORGE, 1988, p. 38). Na primeira asserção, o referente da memória é uma “mesa intacta”: o substantivo remete à formalidade e rigidez, enquanto que o adjetivo a algo puro, que não sofre alteração; na segunda citação, a “lição” é qualificada como “intransmissível”, percepção que alude ao cerceamento ou incomunicabilidade da experiência, a lição.

O conflito de Eva Lopo com o autor do relato se desenvolve em torno de um ponto central: a opção estética do autor para contar a experiência dela em Moçambique durante a Guerra Colonial. Sobre essa questão parece importante atentar-se para o contexto histórico em que as personagens Eva Lopo e seu interlocutor estão circunscritos, o qual corresponde ao período posterior ao fim do

regime ditatorial do Estado Novo — cabe lembrar que o relato também foi escrito nesse mesmo contexto. Da Evita do conto para a Eva da segunda parte do romance há uma passagem temporal de vinte anos que comporta uma mudança política e social no cenário em que Eva e seu interlocutor se encontram no presente. Do contexto de repressão e censura, recuperados nas duas narrativas, passa-se ao período de democratização, de abertura política. Elemento fundamental para que o debate sobre as experiências decorrentes do regime possa ocorrer.

Embora Eva Lopo deixe claro já nas primeiras linhas sua insatisfação com o relato — “o que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder ficou imerso” (JORGE, 1988, p. 41) — o problema de fato se evidencia quando o autor-personagem, como sugere Eva, tenta relacionar tal texto a dois temas específicos, História e memória: “Mas neste caso porque insiste em História e em memória, e ideias dessas que tanto inquietam? Ah, se conta, conte por contar, e é tudo o que vale e fica dessa canseira!”. Eva, imediatamente, adverte o autor sobre o fracasso que tal texto estaria fadado se pensado para essa finalidade:

Se é com uma outra intenção, deixe-se disso – reprima-se, deite-se, tome uma pastilha e durma a noite toda, porque o que possa ficar da sua memória sobre a minha memória não vale a casca de um fruto deixado a meio de um prato (JORGE, 1988, p. 42).

Eva Lopo rejeita a possibilidade de vinculação entre ela e o conto do autor, sobretudo porque seu interlocutor tem preocupação em verificar verdades sobre o passado por ele recuperado. É interessante observar que a crítica de Eva Lopo se dirige tanto ao relato quanto a seu autor:

Aconselho-o, porém a que não se preocupe com a verdade que não se reconstitui, nem com a verossimilhança que é uma ilusão dos sentidos. Preocupe-se com a correspondência. Ou acredita noutra verdade que não seja a que se consegue a partir da correspondência? Por favor, estamos longe do tempo em que se acreditava no Universo como uma criação saída dum espírito preocupado com a inteligência e a verdade, quando tudo – julgava-se – se refletia em tudo como uma amostra, um espelho e um reflexo (JORGE, 1988, p. 42).

Para Eva Lopo, a forma estética escolhida pelo autor para recuperar a experiência passada não cabe ao presente em que ela e seu interlocutor estão inseridos. Os poemas simbólicos do jornalista como forma de denúncia sobre os

crimes em massa de civis negros em Moçambique durante a guerra se justificavam, pois o período referente era conduzido por uma política ditatorial, em que o cerceamento da voz é um dos instrumentos imputados aos indivíduos não alinhados com a prática de governo. A contraposição do relato aos poemas do jornalista em relação aos contextos históricos se torna clara na seguinte passagem:

O jornalista por certo que estava a ver mas era o seu jornal derreter-se, a sua amiga delir-se, a sua comunicação não encontrar local, mas de qualquer forma ele conseguia dizer o que nem de longe você esboça no seu relato [...] (JORGE, 1988, p. 143).

Para Eva Lopo o conto atualiza uma situação do passado: a incomunicabilidade dos crimes a civis negros moçambicanos. Eva Lopo perante o interlocutor é uma testemunha do período histórico referente, sua oposição à versão do autor-personagem se dá primeiro porque ele tenta associar seu trabalho de recuperação do referido evento histórico, a partir de depoimentos de Eva e do jornalista, ao trabalho de memória dela; segundo, porque para Eva Lopo “Os gafanhotos” é “[...] uma narrativa onde tudo termina tão bem, tão oficialmente que o Stella Maris aparece fechado por cima, pelo terraço, por excesso de felicidade e não por excesso de violência” (JORGE, 1988, p. 252). Em outra passagem, em referência ao tratamento estético sobre catástrofes de guerra, a narradora diz: “Não importa que seja a imagem dum desastre – a estética consome o desastre e redime-o em grandeza” (JORGE, 1988, p. 210). A afirmação da narradora permite o entendimento de que para ela “Os gafanhotos” se sustenta enquanto representação alinhada com os discursos oficiais sobre o evento recuperado, sobretudo porque ele não trata da violência da guerra de forma problematizada, limitando-se a apresentação de uma situação catastrófica, em que o simbólico e a ironia banalizam o conteúdo a que se refere. Ao evidenciar a incompatibilidade do conto para dar conta de sua experiência, a narradora revela-o como uma camuflagem sobre os crimes de guerra a civis que atua na continuidade do forjamento, “excesso de felicidade”, que gera desconhecimento sobre o evento histórico.

É partindo dessa percepção que Eva Lopo comenta o relato. A realidade recuperada pela narradora-personagem desestabiliza “Os gafanhotos”. O ato de Eva Lopo, perante o autor do relato, é um ato de testemunho, pois ela reivindica uma “asserção de realidade” (RICOEUR, 2007). Sua voz recupera o evento referente

para apresentar uma experiência de violência que não fora contemplada por ele. No entanto, essa recuperação do passado referente é ambígua – Eva narra sua experiência oferecendo versões, referindo-se às lembranças como “imperfeitas”, “curiosidades”, “secundárias” e enfatizando que a realidade sempre está em outro lugar: “De forma que a realidade foi outra” (JORGE, 1988, p. 181) – e irônica, fazendo um rebaixamento da imagem das personagens do *Stella Maris* que tende ao ridículo, como a conferência proferida por um historiador cego, *Portugal d’Aquém e d’Além Mar É Eterno*, que fica irritado quando descobre que na sala há vários quadros da *Invencível Armada*; da imagem de Helena de Tróia como columbina enérgica que pedala e compulsivamente fala sobre as “baixas” e das mulheres do *Stella* com cabelo em colmeia ou passados a ferro.

O diálogo-monólogo constitui uma crítica destinada à intenção positivista do autor-personagem, revelando-a como uma visão recuada de representação para dar conta da recuperação do passado referente. No centro do conflito da voz narrativa com a forma escolhida pelo autor-personagem localiza-se, portanto, um problema de descompasso entre forma e conteúdo, em que a opção estética por um gênero tradicional mostra-se, por um lado, ineficiente para tratar da experiência histórica da testemunha Eva Lopo e, por outro, eficiente para promover uma perspectiva da memória e da história como algo não conflituoso em relação ao passado (SARLO, 2007) e que visa sustentar-se por uma articulação que remete ao protocolo do testemunho (PENNA, 2003).

3.3 Algumas considerações sobre os sintagmas da narrativa de Eva Lopo

Em toda sua extensão, na narrativa conduzida por Eva Lopo surge o sintagma “– disse Eva Lopo”. Essa fórmula aparece em torno de cinquenta vezes; em algumas páginas, ela aparece até duas vezes seguidas; em alguns momentos, surge sem travessão: “Disse Eva Lopo” (JORGE, 1988, p. 60); e, de forma emblemática, na última página do romance, marcando o fim da narrativa: “– disse Eva Lopo, rindo” (JORGE, 1988, p. 259). Tal configuração assinala a ambiguidade da voz narrativa, permitindo várias interpretações e poucas certezas quanto ao fato de ser Eva Lopo, pelo menos a única, narradora desta segunda parte do romance. O uso reiterado da fórmula “– disse Eva Lopo” sugere a presença de um narrador intruso, que se

manifesta esporadicamente, ou ainda que o discurso de Eva Lopo seja a transcrição de sua fala, levada a termo por seu interlocutor, o autor de “Os gafanhotos”.

Outro sintagma que se destaca é “Evita era eu” – que se repete em menor número, em torno de dez vezes, sendo que às vezes aparece como “ela era eu” e num outro momento em ordem invertida “eu fui Evita” (JORGE, 1988, p. 204) – que assinala o distanciamento que Eva Lopo estabelece em relação a si mesma para falar sobre o passado referente. A expressão aparece já nas primeiras páginas, “Nesse tempo. Evita era eu” (Jorge, 1988, p. 48), logo após a primeira “imperfeita” lembrança recuperada. Há, portanto, uma ambivalência que também caracteriza a narrativa de Eva: dois nomes, Eva e Evita, para um mesmo referente, que contrastam pelo grau diminutivo de um em relação ao outro e contextos históricos referentes. Essa demarcação enfatiza o espaço lacunar que separa Eva de Evita, conferindo um sentido de transformação, de transitoriedade entre elas.

Considerando a discussão teórica quanto à “autoridade” discursiva concedida ao narrador em primeira pessoa do testemunho como um dos elementos que acaba por convertê-lo, na esfera pública, num relato em que o registro dos sujeitos sobre experiências de violência passa a ser reconhecido como uma verdade restaurada (SARLO, 2007), o estranhamento causado pela forma como a voz narrativa, da segunda parte do romance jorgiano, se apresenta parece adquirir elevado significado. O contraste com o narrador heterodiegético do conto não se dá pela irrupção de uma voz narrativa autobiográfica convencional, forma supostamente esperada pelo leitor. A quebra de expectativa sugere uma intencionalidade que não só atua na desestabilização da ideia de “autoridade” da voz em primeira pessoa para relatar experiências do passado, como também assinala que essa recuperação constitui uma forma marcada pela ambiguidade, ambivalência e transitoriedade.

3.4 A passagem de Evita para Eva Lopo: a linguagem que redimensiona a experiência

A partir da narrativa de Eva descobrimos que Evita tinha um olhar de estranhamento sobre aquilo que começava a ver em Moçambique e de desalinhamento da jovem em relação às demais personagens vinculadas ao hotel Stella Maris. Evita tinha uma visão crítica em relação ao contexto histórico, mas não

conseguia transformar suas percepções em ação denunciadora. Em toda narrativa de Eva, em paralelo aos comentários irônicos ao conto, desenvolve-se o percurso da jovem estabelecendo relações entre os crimes, o forjamento para manutenção da guerra, a transformação do noivo em degolador de civis negros e a transitoriedade do sentimento em relação ao que vai descobrindo.

A primeira coisa que não mais correspondia ao que Evita conhecia anterior a chegada em África diz respeito à imagem do noivo: “O noivo aproximou-se e retirou-me da banheira. Também ele tinha emagrecido, as patilhas pareciam mais fartas e os olhos mais escuros” (JORGE, 1988, p. 46). A descrição, em que a figura do militar começa a sobrepor-se a do homem, em tons escuros, sinaliza o olhar da jovem sobre algo que lhe é conflitante e que se torna permanente: na imagem do noivo coabitam estudante e alferes. Sentido reforçado por sentenças como “som furioso e doce” (JORGE, 1988, p. 46), “frutos frescos e frutos apodrecidos” (JORGE, 1988, p. 163) e por passagens como a seguinte, em que dois cheiros opostos em relação a um mesmo referente tornam-se insuportáveis para a jovem:

Cheirava a goma, a cola ou resina. Não cheirava contudo só esse odor que exalava da camisa. O jornalista deveria ter lavado a cabeça em água de colônia e os dois cheiros tornavam irrespirável o interior do Fiat (JORGE, 1988, p. 171).

Já o segundo estranhamento concerne ao episódio que impulsiona Evita a querer entender a realidade que se apresentava, trata-se da tarde em que Forza Leal e o alferes se divertiram dizimando uma colônia de pássaros enquanto Helena, representando não conhecer o conteúdo do saco onde estavam as armas, incitava o abate. A descrição dessa cena é demarcada pelo riso e tranquilidade dos militares sobre seus feitos: “A costa estava vazia de gente, a avenida vazia de carros, poder-se-ia ter disparado um canhão costeiro de trinta e dois centímetros, que o vento e a distância impediriam que se ouvisse” (JORGE, 1988, p. 53). Imagem que também se repete na passagem em que as personagens militares jogam por terra o resto de veneno encontrado no bidão do bar abandonado: “Estavam a fazer muito bem, estavam a evitar chatices com a polícia e ao mesmo tempo a cumprirem um dever, entornando o resto do líquido. Olhando para trás e assobiando” (JORGE, 1988, p. 55).

O discurso do noivo acerca da superioridade da civilização ocidental em relação aos povos das colônias portuguesas e da necessidade de intervenção, pelo argumento de que o confronto entre as etnias mostrava que os nativos se tratavam de bárbaros, é uma justificativa que causa dúvida em Evita: “Mas tu achas que eles se matam a eles mesmos?” (JORGE, 1988, p. 61). Mas é quando Evita pergunta ao capitão Forza Leal se a guerra não passaria de um massacre inútil que se torna claro que o ponto que interessa a jovem diz respeito às perdas humanas que a manutenção das colônias portuguesas estaria provocando. Evidente também se mostra o contexto de repressão em que “as pessoas não falavam com ímpeto arrebatado e nem punham à vista umas das outras o sentimento de confiança que possuíam – tinham-no discretamente [...] faziam contas pacatas, quase à socapa” (JORGE, 1988, p. 73).

A percepção ambivalente é recorrente na narrativa de Eva. A cicatriz de Forza Leal tem significados opostos para Evita e Luís: “Estamos deitados lado a lado na areia, mas a cicatriz do capitão separa-nos, nesse dia de praia, apesar do fascínio que exerce como coisa derradeira” (JORGE, 1988, p. 67). Uma separação que começa tomar força em Evita, sobretudo a partir dos “cheiros e sons” que sente. É a voz do noivo depois de “fazer gosto ao dedo” aos flamingos e o cheiro do líquido das garrafas de *Old Parr*, igual ao do bar e do veneno que a jovem encontra na costa, que impulsiona a curiosidade de Evita a buscar ligações para compreender o que descobria. Em toda narrativa de Eva Lopo, Evita confronta-se com um estranhamento que tensiona sua capacidade de compreensão sobre o que sabe e desconhece. Na passagem em que observa o casal Forza Leal e Helena, representantes mais expoentes da política colonial portuguesa em África, a imagem harmônica não condiz com outra que a jovem conhecia:

A união deles não se revestia do modelo que Evita havia colhido nas salas de cinema de Lisboa com imensa fita francesa, com casais cheios de distúrbios, e no entanto, surpreendentemente, Helena e Forza tinham uma alegria doméstica triunfante, tudo neles triunfava como um arco erigido à porta duma casa (JORGE, 1988, p. 69).

A referência a filmes franceses remete a *Nouvelle Vague*, movimento artístico do cinema francês que se caracterizou pela forma transgressora com que os cineastas da década de 60 rompiam com as regras normalmente presentes no cinema mais comercial. Alguns dos temas que predominam nesses filmes são a

inquietação, a ansiedade, a dúvida, o ceticismo e a angústia. O discurso que serve de contraponto para Evita demarca que o olhar da jovem sobre esse cenário será conduzido pela dúvida e o questionamento sobre ele. Um pouco mais adiante, uma descrição que revela o temperamento arbitrário da jovem já em relação às expectativas de sua mãe: “Quando percebeu que o fardo dos meus olhos me impedia de dormir, e me arrastava atrás de pistas suspeitas que sempre conduzem ao afastamento da casota quente e fofa, foi enorme o seu desapontamento” (JORGE, 1988, p. 101). Algumas das razões que desencadearam o conflito na jovem ficam mais claras no seguinte trecho: “Sempre conheci tudo medido, controlado, feliz, saudável, retratos, postais de férias, boas-festas, televisão de grande écran”. Em referência aos pais ela completa:

Ainda voltando a eles, que são idênticos, felizes, e que esperavam que eu fosse um produto harmônico, quero informá-lo que os desiludi – a harmonia deles levou-me a que por vezes os negasse e dirimisse. Essa foi a grande surpresa (JORGE, 1988, p. 168).

Discursos como esses fazem parte da experiência anterior de Evita em África e servem como contraponto ao que a jovem começa a ver por lá. A imagem harmoniosa de felicidade e de casal bem sucedido financeiramente, atrelada aos feitos heroicos do capitão Forza Leal lhe é conflitante e assinala sua percepção quanto ao comportamento patético que Luís passa a desempenhar ao imitar Forza.

O estudante depois de frustrar-se com as reprovações acadêmicas pela dedicação excessiva na resolução de um cálculo que lhe traria reconhecimento encontra no cenário da guerra, apresentado pelo ideário da política Ultramar do regime português, outro lugar em que acredita poder ter reconhecimento. Os jovens, quando eram universitários tinham referentes pontuais: Evita, o estudante checo Jan Palach⁸ e Luís, o matemático Évariste Galois⁹, o que demarca duas visões conflitantes de discursos político e teórico. Enquanto Luís se orientava pela teoria dos grupos, Evita defendia o conceito de tempo relativo na aula de História

⁸ Jan Palach foi um jovem que entrou para o discurso da história depois de cometer suicídio por auto-imolação como forma de protesto contra a invasão da República Checa pela União Soviética, em 1968, para acabar com as reformas liberalistas do governo de Alexander Dubcek na Primavera de Praga.

⁹ Évariste Galois foi um matemático francês do século XIX que resolveu, na noite anterior ao duelo de sua morte, cálculos que ele julgara fundamentais para o avanço da discussão teórica sobre equações. Galois criou um domínio novo na álgebra abstrata: a teoria dos grupos. Segundo uma carta deixada pelo jovem, a razão de sua morte era indigna por não se dar em nome da pátria.

Contemporânea, o qual depois e ser desvalidado pela concepção religiosa de tempo do professor Milreu, levou Evita a desistir do curso. O descompasso da jovem em relação à compreensão do professor evidencia um contexto histórico em que a insistência pela manutenção de um pensamento recuado e conservacionista torna-se arbitrário frente às novas concepções e conhecimentos que vinham sendo discutidos na época.

Com o noivo no mato, o quarto de Evita se torna mais amplo. É no Stella Maris que a jovem conhece “os esgotos da cidade”: a hipocrisia em relação às mortes dos negros por envenenamento, o descaso e a omissão, sobretudo porque era certo que o envenenamento estava chegando ao fim: “Os bidões não eram poços sem fundo que eternizassem a situação. Para quê ligas, para quê alarmes? Estavam mulheres de tenentes-coronéis e majores iluminando o embrião da liga que findava” (JORGE, 1988, p. 89). Mas a dúvida, como já foi dito acima, é o que move Evita e embora já conhecesse parte dessa realidade ela se pergunta sobre a abstração de Helena de Tróia, passagem fortemente marcada pela imagem da jovem nadando no mar e pensando numa referência da mitologia grega que pudesse corresponder à imagem de desarmonia que a visão da bela Helena incitando o abate de pássaros por Forza e o alferes Luís lhe havia suscitado na tarde do passeio dos casais.

A primeira frase de Evita à personagem Helena comporta a expressão “*Haec Helena*”. Conhecer Helena é a razão do conflito de Evita, o percurso realizado pela jovem conta com nove visitas a casa de Helena de Tróia, uma aproximação demarcada pela hesitação “– não devias ter vindo, não devias ter vindo. Estava contudo demasiado próximo do enigma para recuar” (JORGE, 1988, p. 91) e imagens de dormência: “sesta de longos anos”, “casa dormente” e “mainatos sonolentos”. Mas que, em seguida da entrada na casa, passam a ser de caça e simulação: “boca aberta de quatro peixes de lábios enormes, quase monstruosos”, “Os rabos dos peixes eram feitos de simulação” (JORGE, 1988, p. 95). A hesitação quanto a Helena permanece até o último encontro: “Deveria não ter voltado, mas voltei” (JORGE, 1988, p. 219) e a ela associa-se uma imagem de nudez e sedução que culmina num pedido de traição aos homens, o qual para Evita se torna insuportável. É a reflexão acerca do uso da imagem de Helena de Tróia associada à cova e cemitérios que faz com que Evita de passagem a “um fio de sofrimento” (JORGE, 1988, p. 225). Já na entrada da casa enfeitada de Helena, tem-se a

pergunta: “Não seria possível sair?” (JORGE, 1988, p. 93), o que Eva, um pouco mais adiante, responde dizendo:

Pensar que poderia não ter dito *Haec Helena* e ter ficado privada daquele cenário de fim de época, ou de ciclo, ou de espécie, fazia-me arrepiar como se tivesse estado com o corpo suspenso sobre a boca dum poço donde me houvessem salvo – disse Eva Lopo (JORGE, 1988, p. 98).

A recompensa da jovem era ouvir os excessos, o espetáculo de encarceramento voluntário de Helena, contudo Evita consentia sempre o razoável, o mínimo do mínimo. É a imagem de Helena sobre o corpo de Mateus Rosé que leva Evita a procurar novamente o jornalista para denunciar os crimes e é pela mão de Helena que Evita será conduzida ao “cantinho do Jaime” e lá que verá as fotos de operações militares em que aparece o noivo, registros de assassinatos a civis indefesos guardados numa caixa com a inscrição “TO BE DESTROYED” que o capitão Forza Leal mantinha em sigilo e que mais adiante serão queimados por Forza e o alferes. O excesso de força e de violência em condições marcadamente desiguais – revelado nas fotos que Evita vê, em silêncio, enquanto Helena, articuladamente, narra detalhes – é acentuado, desde o início da narrativa, por descrições como “esfaquearam o bolo”, “bota que esmaga ovo”, “mãos em fúria pelos ombros”, “luz violenta” e “olhos furiosamente abertos”. Uma desproporção abusiva que implica em algo ainda mais contrastante, a diversão com a barbárie: “[...] e sobre um dos telhados de palha, um soldado com a cabeça dum negro espetada num pau.” (JORGE, 1988, p. 133); “E aqui o noivo, e ali o noivo, e ao virar de cada fotografia, cansado, a rir, com as orelhas espetadas, a enterrar latas ou a fugir das formigas, o noivo por tudo e por toda a parte” (JORGE, 1988, p. 135). A diversão associada a algo bizarro que culmina em morte, também figura de forma elevada na passagem referente ao espetáculo do *Moulin Rouge*: “Que risos, que gargalhadas. Mas infelizmente nem sempre terminava da melhor maneira – duas das raparigas haviam sido encontradas no Chiveve, de madrugada, esganadas pelo pescoço, com as miniaturinhas enfiadas a boiar” (JORGE, 1988, p. 142).

Desde que Evita descobre o envenenamento que tenta denunciá-lo, porém a realidade que a jovem começa a perceber é a do cerceamento, medo e impotência diante dos crimes que descobre: “Vim enganada parar naquela costa – o que me chamou, ou me empurrou, quis que sofresse a desilusão sobre todas as coisas

daquela costa”; na sequencia a narradora diz: “Naquele momento não é o metanol espalhado que me importa, mas a mesa que não obedece e não salta quanto eu quero” (JORGE, 1988, p. 124). Trata-se da impossibilidade da jovem de efetivar sua denúncia dentro de um regime ditatorial. Distanciada da vida de Lisboa e da pastelaria *Ideal* ela começa a conhecer a realidade da política colonial e o tema que irá permear a relação dela com o jornalista será em torno desta questão, pois será ele a lhe advertir da necessidade de ter-se cuidado com a língua. É o jornalista quem explica a Evita que em “regimes como este, mesmo caindo aos pedaços, não se escreve, cifra-se. Não se lê, decifra-se” (JORGE, 1988, p. 147).

A narrativa de Eva Lopo em relação a Evita e o jornalista têm como predominantes imagens de paredão, medo, impotência em relação à denúncia, fuga e uma linguagem que não se efetiva senão na clandestinidade, contrapondo-se a eficiência do discurso militar, sobretudo, para a Imprensa. A impotência de comunicação sobre o que a jovem passa a descobrir por lá se impõe, contrariando a ideologia que a norteia:

Quero subir ao alto dum prédio e dizer em voz alta [...] Que estão aqui a envenenar as pessoas pela calada. A Universidade deu-me a crença na voz que clama do alto dum prédio. A voz que clama no deserto mas clama” (JORGE, 1988, p. 126).

Depois de ver as fotos dos crimes aos civis negros, Evita se aproxima cada vez mais do jornalista, quase todos seus encontros se dão em lugares distantes, dentro do carro ou em pontos específicos, *Moulin Rouge*, *Theo Spinapolis*, e a eles são associados imagens de impotência frente à sobreposição de imagens de força e velocidade violentas:

O carro começou a andar, mas logo parou numa poça que era larga e afinal também funda. O carro rosnava em primeira, e de novo se adensava a segunda tempestade de água. Por fim o carro deu um solavanco, mas a chuva desabava com a violência da hora anterior (JORGE, 1988, p. 146).

Ainda nesta mesma passagem, quando as personagens procuram abrigo tem-se a seguinte descrição:

Quando estamos a morrer de calor na aba da igreja, um padre negro com sotaina a arrastar pelo chão, colarinho branco, cabelo branco vem dizer que temos que sair dali [...] o padre abre imenso os braços, estica sobretudo um deles, o direito, e expulsa-nos (JORGE, 1988, p. 146).

A mudança abrupta de uma conduta para outra em relação a um mesmo referente é recorrente na narrativa, a ação fervorosa do padre em expulsar as personagens contrasta com a atitude lamuriosa diante da morte de civis negros: “É uma mulher que vem esticada de qualquer lugar vizinho da igreja e vem bater com os pés à porta da santa morada [...] o padre junta as mãos e mia latim” (JORGE, 1988, p. 147). Situação que também se evidencia nas passagens referentes ao trato à velha das setas, que primeiro foi coroada pela tropa e depois executada; e ao bebê da prisioneira, que os militares ajudaram a nascer e depois executaram junto com os demais civis. Figuração essa que acentua o conflito de Evita em relação à dissolução da fronteira que separaria o estudante do degolador que ela tanto tentava compreender. Mesmo nas demonstrações afetivas, a imagem de violência figura: “Os gêmeos estavam divididos pelos dois braços da mãe e a mãe distribuía beijos à esquerda e à direita com tanto ímpeto que os fazia estrebuchar” (JORGE, 1988, p. 174).

A mudança súbita que ocorre no cenário que Evita observa – como na descrição referente ao caso da mulher do Zurique, que começa com calma e termina em tragédia, devido à “ganância de uma clínica” – também se dá no interior da personagem. É o que se pode notar na passagem em que Eva recupera um intenso momento de alegria, a chuva em Beira, que a faz pensar que “tudo são folhas e tudo é breve e volante como as folhas” (JORGE, 1988, p. 143), o que logo se transforma, invertendo o sentido da primeira descrição: “Mas toda aquela água arrebatada era um engano. Em poucas horas haveria apenas lagunas cor de azeite, com a intensidade suficiente para que os mosquitos aí pusessem os seus milhões imensuráveis de ovos” (JORGE, 1988, p. 148).

A ideia de que a experiência em África pudesse não acarretar mudanças na vida dos jovens torna-se clara quando Evita, tentando descobrir o momento que teria desencadeado o gosto do noivo em degolar pessoas, recupera o dia de Verão em Lisboa, em que ele “impelindo-a para junto dum lagozinho com um pato” lhe comunica que iria fazer a tropa: “Se é necessário fazer o que me impede de fazer o que mais quero, devo quanto antes fazer aquilo que me impede. Desejo ardentemente a tropa, para voltar de novo à Matemática” (JORGE, 1988, p. 140). No entanto, o que a jovem começa a perceber é a impossibilidade de retorno ileso depois dessa experiência. É o que se percebe quando Eva revela aquilo que Evita gostaria de ter ouvido de Góis: “Quer dizer – não queria que ele testemunhasse,

mas apenas que confirmasse o seu desejo íntimo de anular o que sentia” (JORGE, 1988, p. 148). A confirmação do militar acamado sobre “as limpezas” a população civil negra implica na impossibilidade de um regresso inato: “– *Isso não corresponde à verdade. Volte para o seu quarto, depois para o seu aeroporto, depois para a terra onde desejar, com a alma aliviada. Volte, volte.*” (JORGE, 1988, p. 149). A partir desse momento, o que era imperioso espreitar começa a torna-se um tormento para a jovem, posterior a essa passagem Eva Lopo refere-se, pela primeira vez, a si no passado pela palavra “noiva”:

Então a noiva conclui. Primeiro – aos olhos de Deus e dos pássaros, a beleza dos caranguejos pardos é um produto mais perfeito do que as áleas talhadas dos jardins de Versailles. Segundo – os jornalistas só são sensíveis aos óbitos, e só os têm em conta quando significam um ponto de rotura. De resto é uma rotina como a meteorologia ou o furto. Terceiro – Luís Ferreira Alexandre não é um matemático, mas antes um letrista da guerra colonial. Quarto – os aviões devem levar compulsivamente as pessoas, das costas onde nada do que se ouve é verdadeiro e nada do se vê é transparente. Mesmo que para isso as tenham de levar da própria vida. (JORGE, 1988, p. 159)

Perdida diante de tantas revelações e não conseguindo compreender a tênue fronteira que separaria o noivo do degolador, Evita conclui “‘Sendo assim, tanto faz – tudo é idêntico a tudo’ – pensou transitoriamente, sem saber ainda se devia voltar ao jogo com os caranguejos, se telefonar ao jornalista” (JORGE, 1988, p. 141). A personagem jornalista é a única com quem de fato Evita estabelece uma comunicação sobre o propósito de denúncia quanto aos crimes de envenenamento dos negros, mas esse diálogo também lhe é conflitante, pois Evita reivindica uma denúncia direta sobre os eventos e tudo que o jornalista pode fazer é denunciar através de poemas metafóricos. É o jornalista quem corrige a jovem “Tudo é igual, mas não tanto” (JORGE, 1988, p. 147), a diferença refere-se à escrita do jornalista sobre os crimes, a qual passava despercebida pelos olhos da jovem. Evita pensava que “Era bom e definitivo imaginar que tudo iria embrulhado no novelo escorregadio do esquecimento” (JORGE, 1988, p. 164). Mas isso não se confirma e a jovem só escuta o barulho do *dumper*: “O barulho do vento correndo por cima das casas, do vento assobiando depois das quatro como eu tanto gostava, o sacudir das roupas estendidas, agora só zuniam e gritavam o ruído do *dumper*” (JORGE, 1988, p. 164).

Na passagem referente à noite que o jornalista a leva ao *Moulin Rouge*, Evita cujo corpo doía e se agitava ao som da música *Get out from here tonight*, tocada por um branco que se embalava com saudade de alguma coisa longínqua, sente o desejo implacável pela vida e se apaixona pelos olhos chorosos do gordo: “mas não era um pensamento com palavras. Fazer amor com aquele homem encontrado no *Moulin Rouge* era como nadar numa tina cor de azeite” (JORGE, 1988, p. 178). No entanto, é posterior a essa noite que Evita vê a *COLUNA INVOLUNTÁRIA* de Álvaro Sabino. No reencontro com o jornalista, que agora tem um nome, ele a adverte: “Agora, por mais que faça, já pertence a esta terra e a este lugar. Muito bem feito!” (JORGE, 1988, p. 179). Mas Evita gostava da ideia de que o esquecimento era algo irreprimível, mas novamente o jornalista intervém: “Você quer é passar por aqui e ficar ilesa de tudo. É uma esperteza que não resulta” (JORGE, 1988, p. 180).

A representação do medo da personagem jornalista é crescente na narrativa, sobretudo depois da morte do pianista do *Grande Hotel Central*, cujo corpo fora acomodado “o mais direito possível, se possível, sentado como se ainda estivesse vivo” (JORGE, 1988, p. 182). Uma morte que levou a população ultra a protestar em frente ao Stella Maris contra a continuidade de permanência dos militares e seus benefícios com a guerra. Com o veneno agora já reconhecido, a gincana passa a ser a notícia omitida no *Hinterland*. A partir desse episódio, o ritmo do carro do jornalista se torna acelerado: “corria e continuava a apertar as mãos de Evita, no intervalo das consecutivas mudanças de velocidade que fazia, apesar da planura da terra” (JORGE, 1988, p. 198) e sua voz se torna mais vibrante, pedindo a Evita que ela saia do Stella e vá morar com ele. A jovem, que nega o pedido do jornalista, confessa que tem medo de um homem com tanta raiz. O medo é crescente e a situação de abandono do lugar também, mas Evita e o jornalista nunca são postos como inocentes, pois a relação de suas ações nunca se desvincula do cheiro dos massacres, o qual também de forma ambivalente se refere às vítimas abatidas, a matéria orgânica resposta do sofrimento e, ironicamente, aos feitos militares na campanha colonial.

As visitas a Helena e as conversas com o jornalista permitem que Eva Lopo perceba que tudo tinha um alinhamento que atuava no forjamento da imagem de Portugal Imperial, interna e externa, para justificar a manutenção das colônias em África, num período em que a independência de antigas colônias francesas e britânicas já se dava em sua grande maioria. A eficiência do discurso oficial,

marcada pela linearidade, seriedade e eloquência do General diante das câmeras da Imprensa, forjando a realidade da guerra: “O General não tropeçava numa única sílaba de tal modo a verdade se impunha e a realidade borbotava” (JORGE, 1988, p. 231), assim como a conferência proferida por um historiador cego, *Portugal d’Aquém e d’Além Mar É Eterno*, que acalma os ânimos da gincana contra o Stella: “De repente tudo parecia imóvel e de cristal, sem princípio nem fim, comandado pela vontade de tenente-capitão” (JORGE, 1988, p. 213) são elementos que garantiram a permanência de tropas no território moçambicano, mesmo quando o fracasso do projeto Ultramar já era reconhecido pelos militares.

Mas Evita gostava de ver a vitalidade de Helena, contudo diante dela Evita continuava pensando que “tudo era igual a tudo”. O último retorno à casa de Helena “pisando centenas, milhares de gafanhotos caídos” (JORGE, 1988, p. 219) é para despedir-se dela. Depois de dar Adeus a Helena de Tróia, Evita procura o jornalista e é ele quem dirá a Evita que a fala não é o pior instrumento do amor. O romance entre eles agora se torna visível, mas a infidelidade ao noivo lhe era algo custoso de dizer: “Mas Eva Lopo teria de lhe dizer”, “Não podia”, “Mas como dizer-lhe?”, “É agora – pensava”, “Mas não era ainda”, “Agora?”, “Era impossível falar com um homem que se tinha transformado num músculo atento aos ruídos” (JORGE, 1988, p. 239).

O sentimento de Eva Lopo em relação ao passado que recupera é assinalado por frases como: “É assim que me lembro, ainda que para nada” (JORGE, 1988, 131) e “[...] mas agora a sua curiosidade é igual à minha – para nada, tão igual e tardia quanto a minha” (JORGE, 1988, p. 202), demarcando o percurso entre Evita e Eva como aquele que lhe trouxe conhecimento sobre o passado referente, um conhecimento tardio, mas que ela busca reverter:

Era estranho que se pensasse isso, achava ela. Que se mexesse no sexo do noivo e ele crescesse e o noivo se virasse e a tomasse e a conduzisse até o local onde ela se sentia desfazer em terra, a Matemática estaria metida nisso tudo como um número fosforescente que se infiltrasse entre a carne e os ossos, e com ela viria a alegria das tardes de espera, e a intensidade do olhar do noivo, e o tempo anterior ao dia em que o Campo Grande tinha um lago só com um pato, o momento em que ela anuiu e achou que sim, que já que havia alguma coisa que o impedia de fazer o que mais desejava, e que essa coisa era irreparável, que se deveria fazer o que era irreparável para se alcançar o que se desejava (JORGE, 1988, p. 242).

Novamente, a ideia de que a experiência em África era algo secundário, apenas uma passagem, que depois de realizada possibilitaria aos jovens a retomada normal de suas vidas e sonhos. No entanto, a experiência em África trouxe um grande conflito: “Incitam-me as plantas dos pés do *Adão Terras Altas*, espetados no ar, como se fizessem adeus ao chão de África” (JORGE, 1988, p. 124). Como também lhe incita o som da voz do noivo após o abate das aves e o cheiro do “grande envenenamento que cai sem se saber donde, sobre todas as coisas” (JORGE, 1988, p. 126). Um percurso que a levou ao reconhecimento da coluna do jornalista que lhe fez novamente ter a crença na voz, pois é lendo as notícias do *Hinterland* para o alferes, as quais ele classifica como “tudo mentira”, que ela, pela primeira vez diz: “‘Nem tudo é assim’ – disse eu. ‘Vês aqui a *COLUNA INVOLUNTÁRIA?*’”, “Comecei a ler uma *COLUNA INVOLUNTÁRIA*, na direção do alferes com a melhor voz que conseguia chamar” (JORGE, 1988, p. 247). É através da infidelidade ao noivo que Evita compreende a transformação: “Eu estava errada – tinham-no transformado num músculo animado por um pedaço de espírito que nunca lhe tinha pertencido – era um pedaço de espírito estrangeiro e exterior” e que Eva Lopo consegue dar seus dois “cliques” intermitentes. Para, então, começar a despedir-se das falas desse tempo com suavidade “[...] me lembro viva, alegremente – um bando de aves vermelhas passou. A flamingagem passando lembrava-me um bonito dia, não muito longe.” (JORGE, 1988, p. 258), “Alongam-se as cores, os cheiros e as vozes”. A imagem da tarde referente à dizimação dos pássaros, agora, ressignificada pela narrativa em comentário ao conto lhe permite despedir-se com a expressão irônica “– disse Eva Lopo, rindo” (JORGE, 1988, p. 259).

O percurso de Evita na narrativa recupera os discursos atuantes na configuração e manutenção da Guerra Colonial em Moçambique: colonizador, militar, solidariedade feminina, igreja e Imprensa. De modo a evidenciar um ideal político conduzido por um pensamento recuado em relação à época e fadado ao fracasso. O reconhecimento da *COLUNA INVOLUNTÁRIA* constitui a transitoriedade política de Evita para Eva Lopo. É essa passagem que permite que Eva reconfigure sua experiência histórica em África, evidenciando um sentimento tardio de compreensão sobre um fracasso ainda maior: as perdas humanas que corriam paralelas “enquanto os sabonetes deslizavam nas tinas sobre as criancinhas, e a manteiga se estendia pelas torradas” (JORGE, 1988, p. 115). A impossibilidade de regresso ileso dessa experiência está na forma como Eva Lopo recupera o evento,

uma curiosidade tardia sobre a realidade que “escapa para lugar nenhum”, mas que, contudo, é possível oferecer “uma ligeira diferença”. Os “cliques” de Eva Lopo são com a palavra. Ao comentar o conto, a narradora realiza um percurso de enfrentamento sobre seu passado em África, Evita/Eva Lopo depois de perceber a dualidade insuportável dos “cheiros e sons”, mergulhar no abismo “cor de azeite”, ser “partida em duas”, dar passagem a “um fio de sofrimento” e descer do “quarto escuro do Stella” descobre que “tudo é igual, mas não tanto”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação apresentou uma leitura do romance *A costa dos murmúrios*. Para tanto, a investigação desenvolveu-se em duas partes principais. A primeira destinada à teoria delineou a relação entre literatura e história para compreender-se o entrelaçamento da ficção à história como forma que contribui para a construção de sentido sobre o passado. Tal percurso conduziu a modalidade do Romance Histórico para refletir-se sobre as transformações estéticas na configuração de um evento histórico em um texto literário. A perspectiva historiográfica sobre o testemunho serviu para introduzir a reflexão crítica acerca do testemunho na literatura e as questões problemáticas que envolvem a relação entre as experiências de catástrofe e sua manifestação na linguagem literária para, por fim, chegar-se a compreensão de que essa relação tem como ponto central o debate em torno da reinvenção da linguagem para dar conta de eventos traumáticos (SELIGMANN-SILVA, 2005). Nesse aspecto, a escrita é compreendida como um modo de processar a violência que pode atuar tanto na elaboração dos traumas históricos quanto na construção de conhecimento sobre algo que se quer compreendido para poder ser evitado. A manifestação do testemunho não se esgota com os primeiros discursos testemunhais, sua pertinência está na forma como as experiências de violência referentes a catástrofes históricas são comunicadas na produção cultural.

A segunda parte destinou-se ao desenvolvimento da leitura crítica de *A costa dos murmúrios*. O romance se constrói no entrecruzamento da literatura e da história, recuperando um evento de catástrofe inscrito na história do século XX, a Guerra Colonial. A narrativa ficcional tem um recorte específico, refere-se aos últimos anos da guerra em Moçambique, período em que a manutenção das tropas portuguesas, sob o discurso colonialista de ideal civilizatório, encobria a derrota do empreendimento português e a realidade dos massacres às civis negros moçambicanos. O conflito bélico deixa de ser uma guerra travada num campo de batalha entre soldados armados em iguais (ou supostas) condições, mas sim entre soldados e civis, o que confere à “limpeza” mencionada por Góis matizes de covardia, em contraste com a construída figura heroica dos soldados portugueses. Daí a possibilidade de ver na dizimação da colônia de flamingos, a representação da

crueldade e barbárie, em contraste com o ideal civilizatório apregoado pelo discurso Colonialista.

A partir da análise realizada pode-se constatar que o romance atua na problematização da própria concepção de testemunho, constituindo uma voz que reclama a “asserção de verdade” (RICOEUR, 2007) sobre sua experiência, mas que contrasta com a convencional. A recuperação da experiência histórica de forma ambígua e irônica responde a presença de um tratamento estético que confere ao passado uma forma que contraria as epistemologias da desconfiança (SARLO, 2007) discutidas desde o final do século XIX, além de evidenciar a responsabilidade da representação da violência (HARTMAN, 2000), ativando a memória coletiva quanto às implicações que um tratamento estético alinhado com o que a verdade “oficial” representa: a contemplação e banalização da violência e da morte como elemento que atua na alienação e desconhecimento da realidade das perdas e sofrimento humano.

Buscou-se compreender a passagem de Evita para Eva Lopo e percebeu-se que a ambivalência é elemento forte no romance, figurando sob diversas formas: duas estruturas para um mesmo referente, dois nomes para Eva, duas concepções teóricas conflitantes em cada contexto referente, duas imagens para noivo, duas imagens para Helena, duas versões finais etc. Uma dualidade que acentua a incompatibilidade forçada que o pensamento recuado e conservacionista da política do Ultramar impôs na guerra pela manutenção das colônias, como também ressalta a presença de dois elementos contrastantes e inseparáveis na recuperação do evento referente: o excesso de felicidade (conto) e o excesso de violência (narrativa de Eva Lopo). A transitoriedade que caracteriza a passagem de Evita para Eva Lopo evidencia o espaço lacunar como importante. A forma como Eva comenta o conto é inserindo-se entre os eventos que ele representa, rasgando a unidade da primeira estrutura com seus comentários. Os discursos que operam a passagem de Evita para Eva Lopo revelam o pensamento arbitrário da jovem em relação ao contexto referente e seu amadurecimento político e intelectual sobre a realidade do regime do Estado Novo, uma passagem que culmina com a voz que clama pela transição democrática.

É a passagem de Evita para Eva Lopo que permite a reconfiguração da experiência histórica que a narradora realiza, evidenciando um enfrentamento que é, em primeiro plano, a si mesma. O sentimento de impossibilidade de regresso ileso

depois de ter conhecimento da realidade das perdas humanas responde a memória histórica sobre o evento referente (SELIGMANN-SILVA, 2003). O romance evidencia sua finalidade em recordar o evento, propondo o enfrentamento da face colonialista portuguesa. Conhecer essa face é enfrentar as perdas humanas, viver o luto e elaborar os traumas para construir conhecimento sobre algo que se quer evitado.

O modo como o romance configura, no tecido da ficção, a Guerra Colonial Moçambicana, evidencia a impossibilidade de se dar conta do elemento referencial. Embora o evento receba duas representações literárias, sua apreensão não aponta para o esgotamento. A narrativa de Lídia Jorge se inscreve na própria discussão sobre a configuração de uma representação estética que assuma sua relação com a realidade através da compreensão de que a passagem para o literário empreende um processo de recuperação ambíguo cujo teor de verdade se dá pela forma com que essa realidade é apreendida, elaborada e comunicada. “Ou acredita noutra verdade que não seja a que se consegue a partir da correspondência?” (JORGE, 1988, p. 42).

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

AGAMBEN, Giorgio. A testemunha. In: **O que resta de Auschwitz**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

BUSTILLO, Josefina Cuesta. La memoria del horror, después de la II guerra mundial. In: **Memória y história**. Madrid: MacialPons, 1998. p. 81-104.

BENJAMIN, Walter. O narrador. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

BRIDI. Marlize Vaz. Modernidade e pós-modernidade na ficção portuguesa contemporânea. **Todas as letras G**, ano 7, n 7. 2005.

CARVALHO, Susana Maria Correia Poças de. **Dois olhares sobre uma guerra: A costa dos murmúrios**. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares). Universidade Aberta, Lisboa.

CHAGAS, Miriam Denise Kelm. **As estratégias narrativas no romance A costa dos murmúrios, de Lídia Jorge**. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

COELHO, Isa Lopes. Uma tentativa de afastar as sombras: A costa dos murmúrios, de Lídia Jorge. 2009. **Revista do Núcleo de Estudos sobre Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, v 2, n 3, p. 58-65, 2009.

DAVID, Débora Leite. **O desencanto utópico ou o juízo final: um estudo comparado entre A costa dos Murmúrios, de Lídia Jorge e Ventos do apocalipse, de Paulina Chiziane**. 2010. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo.

GRÜTZMACHER, Lukasz. Lastrampas del concepto “lanueva novela histórica” y de la retórica de la historia postoficial. **Acta Poética** 27. Primavera, 2006. Disponível em <http://132.248.101.214/html-docs/acta-poetica/27-1/141-168.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2011.

HARTMAN, Geoffrey. Holocausto, testemunho, arte e trauma. Trad. Cláudia Valladão Mattos. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Marcio. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta: 2000. p. 208-235.

HUTCHEON, Linda. A intertextualidade, a paródia e os discursos da história. Trad. Ricardo Cruz. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p.163-182.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? **Novos Estudos 77**. Trad. Hugo Mader. Março, 2007. Disponível <http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a09n77.pdf>
Acesso em: 19 fev 2012.

JORDÃO, Paula. *A costa dos murmúrios*: Uma Ambiguidade Inesperada. In: Lidia Jorge in other words. **Portuguese Literary & Cultural Studies 2**. Massachusetts: university of Massachusetts Dartmouth, 2 Spring 1999.

JORGE, Lídia. ***A costa dos murmúrios***. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

KELM, Miriam Denise. **Quando a mulher se inscreve em meio à guerra: contributos da voz autoral feminina na representação ficcional das guerras coloniais portuguesas**. 2005. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Faculdade de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio grande do Sul, Porto Alegre. p. 265.

KRAMER, Lloyd. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra. Trad. Jefferson Luís. In: HUNT, Lynn (org.). **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes: 1992. p. 131-173.

LIMA, Isabel Pires de. Palavra e identidade(s) em Lídia Jorge Vinte anos de caminho. In: **Literatura/Política/Cultura** (1994-2004). Belo Horizonte: UFMG, 2005. p. 57-70.

LIMA, Luiz Costa. A narrativa na escrita da história e da ficção. In: LIMA, Luiz Costa. **A aguarrás do tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 15-68.

LIMA, Luiz Costa. Narrativa e ficção. In: LIMA, Luiz Costa. **A aguarrás do tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 68-121.

LUKÁCS, George. A forma clássica do romance histórico. In: LUKÁCS, George. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011. p. 33-84.

MARCO, Valéria. A Literatura de Testemunho e a Violência de Estado. In: **Lua Nova**, 62, 2004 (45-68).

MEDEIROS, Ana de. Re-escrevendo a História: A costa dos murmúrios de Lídia Jorge e L'Amour, la fantasia de AssiaDjebar. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 68, 2004, p. 101-115.

MEDEIROS, Paulo de. Memória infinita. In: Lidia Jorge in other words. **Portuguese Literary & Cultural Studies**. Massachusetts: university of Massachusetts Dartmouth, 2 Spring 1999.

PENNA, João Camillo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano- americano. In: SELIGMANN- SILVA, Márcio. (Org.) **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, SP: Unicamp, 2003. p. 297- 350.

POMIAN, Krzysztof. Histoire et fiction. **Le Débat**, mars-avril 1989, n.54, p. 114-137.

RIBEIRO, Margarida Calafate. **Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo**. Porto: Edições Afrontamento, 2004. p. 363-421.

RICOEUR, Paul. O entrecruzamento da história e da ficção. **Tempo e narrativa**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010 (v.3). p.310-323.

RICOEUR, Paul. Fase Documental: a Memória Arquivada. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: UNICAMP, 2007. p. 155-188.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte/Ed. UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e Trauma: um novo paradigma. **O local da diferença**. São Paulo: 34, 2005. p. 63-80.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: **Psic. Clin.** Rio de Janeiro, 2008 (65-82). Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>>. Acesso em: 14 dez. 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre ficção e o real. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, SP: Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Marcio. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta: 2000. p. 74-98.

SOARES, Andréia Azevedo. Lídia Jorge. **Colecção Mil Folhas**. 24 julho 2002. Disponível em <<http://static.publico.pt/docs/cm/autores/lidiaJorge/ljorge.htm>>. Acesso em: 14 dez. 2011.

SORRENTINO, Caroline. A que novos desastres determinas. **e-escrita** Revista do curso de Letras da UNIABEU, v 3, n 1b, 2012.

WHITE, Hayden. Prefácio; Introdução. A poética da história. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1992. p. 11-56.

WHITE, Hayden. The historical text as literary artifact. **Tropics of discourse: essay in cultural criticism**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1978. p. 81-100.